茨威格传记精华

〔奥地利〕斯蒂芬·茨威格 著
黄明嘉 译

《六大师》是茨威格最具代表性、

也是为他带来了极大声誉的作品，

即他描写巴尔扎克、狄更斯、

陀思妥耶夫斯基的《三大师》和描写荷尔德林、

克莱斯特、尼采的《同恶魔的搏斗》

两部传记的合集。

在这两部作品中，

茨威格摒弃了通常文学传记的写作手法，

高屋建瓴地描述了六位大师的创作生涯，

展现其独特的人生形态，

深刻地揭示了人类心灵的丰富性和复杂性。

六大师

传 记 精 华

〔奥地利〕斯蒂芬·茨威格 著
黄明嘉 译

六大师



六　大　师

斯蒂芬·茨威格　著
黄明嘉　译

*

漓江出版社出版
(广西桂林市南环路159－1号)
邮政编码：541002
广西新华书店发行
荔浦县印刷厂印刷
*
开本:850×1168　1/32　印张:11.625　插页:2　字数:292000
1998年3月第1版　　1998年3月第1次印刷
印　数:1－8000册
ISBN 7－5407－2214－2/I·1370

定价：13.00元
如有印装质量问题　　请与工厂调换

目　　录

译者前言

对于我国读书界，斯蒂芬·茨威格这个名字并不陌生。

他是著名的奥地利作家，一八八一年十二月二十八日出生于维也纳一个富有的犹太人工厂主家庭，早年在维也纳大学和柏林大学攻读日耳曼语言文学和哲学，获哲学博士学位。一九〇四年起任《新自由报》编辑，后在世界上广泛游历。第一次世界大战后流亡瑞士，与罗曼·罗兰等人一起从事反战活动；一九三三年纳粹执政后被列入黑名单，作品遭查禁；一九三四年流亡英国；一九四〇年定居巴西，一九四二年二月二十三日与夫人一起自杀于里约热内卢。

茨威格一生著述甚丰，体裁多样，写过剧本、诗歌、小说，尤以传记文学闻名于世。著名的传记文学作品有《三大师》(1920)，记叙法国作家巴尔扎克、英国作家狄更斯和俄国作家陀思妥耶夫斯基的生平；《同恶魔的搏斗》(1925)，叙述德国文学史上患有精神病的天才作家荷尔德林、克莱斯特和尼采的生平；《三作家的生平》(1928)，叙述法国作家司汤达、俄国作家托尔斯泰和意大利作家卡萨诺瓦的生平；以及《维尔哈伦》(1910)、《罗曼·罗兰》(1920)、《约瑟夫·福熙》(1929)、《鹿特丹埃拉斯姆斯的胜利和悲剧》(1935)、《麦哲伦》(1937)等。

我们这个译本将《三大师》和《同恶魔的搏斗》合为一书，姑且定名为《六大师》。

茨威格上述两部书与通常的文学传记有所不同。它不详细记叙各位作家一生的业绩，也不具体介绍他们的各个作品，哪怕是重要著作，也不一一涉猎。茨威格的叙述和点评是高屋建瓴、综合概括式的，是对各位作家的文学创作进行提炼、浓缩和萃取，简明扼要地，从总体上指明各位作家创作的本质特点。所以，那些事先对这六位大师及作品有个大致了解的读者，也许会对茨威格的精当详述有更深切的领悟。

茨威格显然是将巴尔扎克、狄更斯和陀思妥耶夫斯基当做同一类型作家而加以论述的。他们三位的写作范围尽管有所侧重，然而都以作品的深度、广度及人物的丰富多彩构建了各自独具特色的人生形态，表达了各自的人生感受。

巴尔扎克不希望别人用个别作品衡量他，而应看他的创作全部。他是描绘时代的丹青高手，其八十余部作品就是一个时代、一个世界、一代人生。拿破仑叱咤风云、征服世界的野心曾深深激励过早年的巴尔扎克，他在拿破仑肖像下写道："他

的剑没有完成的事业，我将用笔来完成。”他笔下的一些人物也具有拿破仑式的功名心和强烈的金钱欲、权势欲。他总是把主人公置于事件中，像命运之手捏泥团一般给他们塑造成型，从而描摹了资本主义制度确立后，法国，特别是巴黎“上流社会”金钱支配整个生活及人际关系的丑恶图画。

狄更斯当时深受英国民众的欢迎和爱戴，是因为他的创作意图与那个时代的精神完全合拍，天才与传统完全一致。他生活于维多利亚时代，与莎士比亚所处的伊丽莎白时代大相径庭。茨威格说，莎士比亚代表着贪婪而强盛的英国之勇气，狄更斯则代表着酒足饭饱的英国之谨慎，“永远停留在天才与传统、超凡与平庸之间，这既是狄更斯的荣誉，亦是他的悲剧所在”。茨威格的这一评价可谓一语中的。

茨威格在《三大师》的前言中提到，论陀思妥耶夫斯基“似乎言有尽而意未尽”，因为陀氏的容量没有止境，这指的是他的内心世界。他一生经受过最悲惨、最严酷的生活考验，流放、监禁、流亡、贫困、疾病……然而他始终“从痛苦中产生对痛苦的爱，用痛苦的烈焰温暖着他的时代和人世”。他好色、嗜赌，这根植于他要把堕落与无辜进行对比的神秘欲望。他的道德不求完美，不求规范，只求紧张，他认为，正确的生活就是要活得强大，要经历一切，寻求宏富。托尔斯泰以什么是好什么是坏、生活得正确还是错误等诸如此类的问题折磨自己一辈子，而陀思妥耶夫斯基则以艺术品、悲剧和命运。他的行为是无目的的、无意识的，他不要自我改变、自我完善，要的只是一个：增强自己。他的艺术是把世界与内心联系起来，从内心塑造世界、拯救世界，此乃最深刻、最人性化的艺术。茨威格认为“他（陀思妥耶夫斯基）是第一个使我们懂得人的情感分裂的人”，

从心理意识流角度高度评价了陀思妥耶夫斯基开创性的伟大。

《同恶魔的搏斗》记叙的是荷尔德林、克莱斯特和尼采这三位患有精神病的德国作家。他们的共同点是："对恶魔力量着了魔"。所谓恶魔，茨威格的解释是：恶魔是每个人本性中的那种骚动，这骚动把人从自我推向永远不可抑制的状态，它如同酵母，致使本来平静的生活出现危机、失常、极度兴奋、自我抛弃和自我毁灭。大多数人可用道德规范遏制它、麻醉它，但在上述三位作家那里，恶魔却成了主宰，故而最终导致他们毁灭。然而，他们又恰恰因为恶魔的缘故，从烈焰般的激情中写出如醉如痴、至圣至纯、恣肆豪放、彪炳史册的艺术作品。以此观之，这恶魔，实在功莫大焉。

对上苍、对高层世界的信仰以及对古希腊文化的向往致使荷尔德林远避尘嚣，以向往的现实取代眼前的现实，所以，他的诗、小说和悲剧无不是仙气、神气和稚气并存，表达了他对人类历史的关怀，对自由的渴望和对理想的追求。

无独有偶，克莱斯特也常以古希腊、罗马和日耳曼的史实为题材，同荷尔德林一样，克氏也深受康德唯心主义哲学的影响，故作品中的人物听凭命运的摆布。他从小自我封闭，具有反常的性欲、强烈的功名心，感情病态肥大，一生被激情驱赶，永无宁日，导致最终自杀。他的小说冷峻幽峭，剧本则激情洋溢。

尼采的一生孤独寂寞，这是历史使然。人们对他的深邃思想一无所知、所感，于是，这位意志的强者不得不上演"独角戏悲剧"，把丰富而深刻的思想包藏在无边的落寞和沉默中，从自身悲剧中寻找人生的答案。他一生萍踪无定，生活极度贫

困，更兼病魔缠身，但这些非但没有摧毁他，反而使他变得更加强大。在德国哲学知识海面上，是他首先打出一面“海盗黑旗”，他是属于另一类型、另一宗系的人。从未被占领、从未被认识之物是他广袤无垠的活动领域，他从不囿于任何信仰，而是倡导重估一切价值。他面对未来，超越自我，做“诚与真”的探索者、创造者，这就是尼采的魅力所在。

茨威格的语言优美，喜用比喻和典故，有沉郁的抒情色彩，字里行间处处流露对大师们的景慕。他的遭际，多少与前贤的坎坷类同；他对“恶魔”的体验，大概也与先哲一样刻骨铭心，故必然与心仪已久的大师同气相求、同声相应，诉诸文字便追思绵绵、情真意切，亦令读者心驰神往，感同身受。他的自杀，也让我们自然而然想起克莱斯特的作为，也说不定是对克氏的“心摹手追”呢。

原著中有法文若干处，在翻译过程中得到上海国际问题研究所周国栋先生的热情帮助，在此深表谢意。

黄明嘉

一九九七年十月于上海

原书空白页

三大师——

巴尔扎克

狄更斯

陀思妥耶夫斯基

献给罗曼·罗兰

岁月无论光明还是黑暗，你的友谊始终不渝，

谨致谢忱！

前　　言

尽管这三篇试论巴尔扎克、狄更斯及陀思妥耶夫斯基的文章是在十年间写就的，然而把它们集成一书决非出自偶然。三篇文章一致的意图是，把十九世纪这三位伟大的——我以为是绝无仅有的——小说家当做一类典型人物加以描述：他们个性鲜明，因而相互得以补充，他们也许能把“小说家”这一概念，即以叙事文学描摹世情者的小说家概念提升到更加明确的高度。

我把巴尔扎克、狄更斯和陀思妥耶夫斯基称为十九世纪绝无仅有的伟大小说家，这决不表示我否认歌德、哥特弗里特·凯勒、司汤达、福楼拜、托尔斯泰、维克多·雨果和其他作家作品的伟大，他们的某些小说常常远胜巴尔扎克和狄更斯的作品。所以，我要在内心坚决把小说的作者和小说家着重区分开来。真正的小说家是百科全书式的天才，腹笥渊博的艺术家。他在我们尘世旁边，用作品的广度和人物的丰富多彩构建一个整体宇宙，这宇宙具有自己独特的人物类型、万有引力定律和星空；他以自身的气质浸润每个人物，每次事件，使这些人物和事件具有典型意义，对我们，它们因得到鞭辟入里的刻画而形象鲜明，这又常常诱使我们按作品中的人物和事件来称呼生活中的人物和事件，比如，我们把现实生活中的某些人称做巴尔扎克的、狄更斯的或陀思妥耶夫斯基的人物。这类艺术家都以人物的丰富多彩相当一致地组建一种生活规律，一种人生观，以致通过他们而形成一种新的世界形态。本书的要旨就是揭示这一内在规律、这一特点的潜藏的一致性，本书并不写出的

副标题或许可以称为:小说家的心理学。

这三位小说家都有各自的写作领域:巴尔扎克写社交界,狄更斯写家庭,陀思妥耶夫斯基写个人及天地万物。对这些领域进行比较只是表明它们的差异,但从未对这些差异重新进行价值判断或以一己之好恶强调艺术家的民族特性。每个伟大的创造者都是一个包含特定界线和重量的统一体:只有作品内的特殊重量,而无公正天平上的绝对重量。

这三篇文章均以对作品的认知为前提,它们不是导读,而是对作品的提炼、浓缩和萃取。文章须简明扼要,这就决定了只能把个人感觉到的东西当做重点提出来加以认识。这一缺陷在所难免,但最感遗憾的还是那篇论述陀思妥耶夫斯基的文章,似乎言有尽而意未尽。陀思妥耶夫斯基的范围没有止境,正如歌德的范围没有止境一样,哪怕用再大的篇幅来表述恐怕也是很难奏效的。

但愿将来有一位具有代表性的德语小说家,一位真正的用叙事文学描摹世情者——我是用小说家这个词来称呼他的——能够加入巴尔扎克、狄更斯和陀思妥耶夫斯基的伟大行列。然而,无论在当今还是过去,我尚未找到一位可与这三位比肩的一流德语小说家。为未来呼唤这样的小说家,并向这位尚在茫茫远方的人致意,这或许是本书的意义所在。

一九一九年写于萨尔茨堡

巴尔扎克

原书空白页

一七九九年，巴尔扎克诞生于吐雷纳，这是一个物阜民丰之省，是充满爽朗气息的拉伯雷①的故乡。是年六月——这个日期是值得重复的——拿破仑半是胜利者半是逃难者从埃及返国，他的行为使世界深感不安，世界那时还管他叫波拿巴。他在异邦的星座下，在金字塔的石头见证人面前拼杀过，然而现在却无力将开创的宏图伟业圆满完成。他乘坐小船从纳尔森那只轻型的护卫舰中溜走，返国后数日便纠集一小撮忠实信徒将反抗的国民议会解散，继而执掌了法国的统治权。巴尔扎克出生的那年为法兰西第一帝国元年。新时代已经不知道那位矮小的将军，不知道那个出生于科西嘉岛的冒险家，只知法国皇帝拿破仑。

在巴尔扎克的少年时代，拿破仑那贪权的双手环抱半个欧洲已达十年甚至十五年之久了，而他那野心勃勃的梦想则乘坐山雕的翅膀飞临在从东到西的整个世界的上空。巴尔扎克紧张地经历了这一切，他开始环顾世界的十六年刚好与帝国建立的十六年，与世界历史上或许是最充满幻想的时代巧合，对此，他不能无动于衷。因为早年的经历和命运，难道不就是同一事物的两个层面么？

那个人来了，从蓝色地中海中的某岛到巴黎来了。他既无朋友，又无职业，更无声誉和尊严，却出其不意地在巴黎攫取正好不受制约的权力，并迅速把权力拨转，牢加控制；那个形只影单的人，那个外乡佬，仅凭赤手空拳就征服了巴黎，进而全法国，还想征服

① 拉伯雷（1494～1553），法国16世纪的著名作家，其笔锋以热烈、精辟、痛快著称。——译注

全世界。世界史上这种冒险家情绪不是通过类似传奇和冒险故事传递给巴尔扎克的，而是被巴尔扎克那求知欲旺盛的感官所感知，从而色泽斑斓地闯进他的生活，连同记忆中五光十色的现实扎根于他那尚未有人占领的内心世界，在这样的经历中，必然要产生他的榜样人物。巴尔扎克这孩子也许是从看各种公告而识字的，这些公告以骄傲而生硬的语气，甚至以罗马人的激情在讲述远方的胜利。巴尔扎克稚嫩的手指或许笨拙地在地图上移动，紧随拿破仑士兵的远征路线，那远征犹如决堤的河流从法国慢慢穿越欧洲，一会儿翻越泽尼斯山，一会儿横穿塞拉内华达，一会儿强渡河川闯进德国，一会儿脚踏雪原突入俄国，以后又飞跨直布罗陀海峡，在那里，英国人用大炮猛击法军的浅水舰队并使之起火燃烧。在巴尔扎克幼年时，也许白天曾与一些士兵在马路上游戏，他们脸上还留有哥萨克骑士的刀伤，夜间可能被驶向奥地利的大炮的隆隆之声惊醒，那是在炮击奥斯特利兹附近的俄国骑兵，骑兵铁蹄下的冰层纷纷碎裂，巴尔扎克青少年时代的一切渴求全部溶化在那个激励人的名字、思想和观念里：拿破仑。

人们在巴黎那个通向世界的大型公园前，建起一座凯旋门，上面镌刻着半个世界的被征服的城市名称。然而，当外国军队通过这座傲慢的拱门的时候，巴尔扎克曾有的那种征服感竟荡然无存！外部世界的纷扰和变故进入他的内心，成了他的经历。还在早年他就经历了各种价值观的巨大变化，思想和物质的匆遽多变，他曾看见印有共和国印章的一百和一千法郎的纸币瞬间便一文不值地在风中飘飞。在他使用的金币上，一会儿是被砍头的国王那肥胖的侧面像，一会儿是雅各宾人的自由帽，一会儿是身为领事的罗马人面孔，一会儿是着皇帝礼服的拿破仑。道德、金钱、土地、各种法律和等级制度以及几个世纪以来限制在固定范围的一切都在出现渗漏，在泛滥，时代在急剧嬗变。身处这样的时代，巴尔扎克早就懂得各种价值的相对性。

世界像漩涡一样围绕着他。他以晕眩的目光探寻世间概貌、象征和狂涛上方的星座，也只有他这个积极参与者在各次事件的动荡沉浮之中才生出千般激动、万般震撼。他还亲眼见过拿破仑呢。他看见拿破仑带着他的宠儿们一道检阅仪仗队，其中有卢斯坦这个土耳其奴仆，有约塞夫和姆拉特，拿破仑把西班牙和西西里岛分别赠给了他们，有叛徒伯尔纳多特，还有另外一些人，拿破仑统统为他们铸币，铸上皇冠图案。他为这些人占领了许多王国，并把这些国家从过去的破败带入今天的辉煌。一秒钟内，一个人的形象清晰而生动地映入巴尔扎克的视网膜，他比历史上的所有形象都伟大，他终于亲眼见到征服世界的伟人啦！对于一个少年，亲眼见到征服世界的伟人与自己也想成为这样的伟人难道不是一样重要吗？

此时，还有两位征服世界的人在另外的地方休息。一位在科尼斯堡，他在那里把世界的动乱化作平静；另一位在魏玛，这位诗人拥有的世界并不比拿破仑及其军队少。但这对巴尔扎克太遥远，不能感知的遥远。巴尔扎克只要整体、不要局部的欲望，贪婪地获取一切的欲望，这热切的功名心最先是拿破仑这个榜样人物给予他的。

这非凡的获取世界的意志并非立即便知晓路在何方。巴尔扎克初始尚未择定自己的职业。要是他早生两年，他就十八岁了，他或许已经参加拿破仑的军队，或许参与冲击贝勒阿里安塞附近的高地，在此，英军的霰弹正在向下扫射。然而，世界历史从不倒退重复，拿破仑时代暴风骤雨的天空继而出现温暖、柔和、令人疲劳的夏日。在路特维希十八世的统治下，马刀成了装饰品，士兵当上宫廷佞臣，政治家摇身一变，以阿谀奉承为能事。再也不是功业或偶然降临的黑色丰饶角①授予人们政坛高位，而是妇人柔软的双手

① 神话中幸福女神福尔吐娜盛礼物的羊角，是丰饶的象征。——译注

赐给人们恩宠。公众生活被泥沙淤塞，变得平浅，事变的浪花渐次平滑，汇成温柔的池沼。诉诸武力已不能征服世界。拿破仑虽是某些个别人的榜样，但对许多人则是儆戒。艺术亦是如此。

巴尔扎克开始写作了。他不像别人以此挣钱，或自娱，或是为了充实书架，抑或使文章成为低级趣味的街谈巷议，他渴望摘取文学界的皇冠，而不是元帅的权杖。他开始写作了，在一间屋顶的阁楼里。为了测试自己的能力，他使用笔名创作首批长篇小说。这不算真的打仗，还不是战役，只是战争游戏、军事演习。他对成果不满意，对成功不满足，于是他抛却这一手工劳作，在三四年里从事别的职业，充当一位公证人的办公室文书。他观察着、享受着，带着深邃的目光入世，然后再度开始创作。

这时，他具备瞄准整体的惊人意志，藐视个别、表象和支离破碎的事物，狂热地投入工作。他要囊括正处于大震荡中的事物，悉力研究原动力那神秘的齿轮传动结构。从事件的劣质混合饮料中提取纯正，于混乱的数目中求得总和，于怒号中求和谐，在丰饶的生活中撷英。他将整个世界逼入他的蒸馏罐，并对其再次创造。诚如《撮要》一文所言：这是他的目标。丰富多样之中不应丢失什么，为了把这无止境的紧缩成有止境的，把不可企及的紧缩成人力可为的，便只有一种办法：压缩。他全力以赴，以便紧缩纷繁万端的现象，并且使它们过筛，让非本质的东西留下，使纯净、贵重之物抖漏，然后，他用炽热的双手将筛选过的分散之物捏合，使它们庞杂无比的多样性变为生动而概括的体系，正如林内①把几十亿种植物简化为紧凑的植物概观，化学家把无数的组合物概括成少量元素——这就是他的功名心。为了掌握世界，他简化世界。他把被强迫的世界推入《人间喜剧》的巨大监牢。通过蒸馏，巴尔扎克的人物总是典型人物，总是多数人的性格总汇。一种前所未有的艺术意志

① 林内(1707～1778)，瑞典植物学家。——译注

把这些人物身上多余的和非本质的东西抖落掉了。他把行政管理上的集中制引入文学中，所以他能浓缩。他像拿破仑一样把法国变成世界的圆周，巴黎成了圆心。在这个圆内，在巴黎，他用圆规画了许多圆，那是林林总总的社会群落：贵族、神职人员、工人、诗人、艺术家、学者等。五十个贵族沙龙他只写了一个，即女公爵卡迪格南的沙龙；一百个银行家他只写纽沁根男爵，所有高利贷者他只写高布赛克，医生他只写荷拉赛·比安逊。他让这些人毗邻而居，常常接触，激烈争斗。生活制造千百种游戏法，而他只有一种。他不懂得混合类型。他的世界较现实贫乏，但更为紧张，因为他的人物是提炼品，他的激情是纯元素，他的悲剧是浓缩的。正像拿破仑一样，他开始征服巴黎，然后一省一省地扩大——每个政区都派发言人进巴尔扎克议会，继而像屡屡得胜的波拿巴领事一样，发兵到其他国家。他扩展的范围辽阔，他的人物被遣送到挪威多岩石高岸的狭窄海湾，西班牙被烧毁的沙土平原，埃及火红的天穹之下，俄国贝雷西纳河那冰封的桥上，真是无处不至；而他的世界意志走得更远，正与他的榜样人物的世界意志相似。像拿破仑在两次远征中休整时创立民事法典一样，巴尔扎克在征服世界的休整中，在《人间喜剧》里也创立了一部爱情婚姻之道德法典。他不仅有享誉全球的大手笔，而且也笑眯眯地画出《滑稽短篇小说》那豪放的阿拉伯斯克①。他从最底层的贫困、从农民的棚屋走进圣日耳曼的一座座宫殿，闯进拿破仑一间间华贵的厅堂。他到处掀开四壁，揭开闭锁的房间内的种种秘密，他同士兵在布列塔尼②的帐篷内休息，他在交易所旁游戏，观察剧院布景，检视学者文章。世界上没有哪个角落不被他那充满魅力的火焰照亮。他的军队由两三千人组成，他们都是巴尔扎克用脚从地下踩出来的，却又在他的手心里长大。他们赤

① 指绘画中阿拉伯风格的装饰，以缠绕交错的线条为特点。——译注

② 法国西北部半岛。——译注

裸裸地、从一无所有的境地走来，他给他们穿衣，赐给头衔和财富，就像拿破仑赐给元帅们头衔和财富然后又将其剥夺一样。他同他们嬉戏，追得他们狼奔豕突。事件的丰富不可胜数，事件发生之地的景观令人惊怕。他以《人间喜剧》征服世界，把整个浓缩的人生置于两手，这在新时代的文学中绝无仅有，正像拿破仑在近代史上特立独行一样。征服世界是巴尔扎克的童年之梦，没有比实现早年愿望的决心更强有力的东西了。他曾在拿破仑肖像下写过这样的话："他用剑没有完成的事，我将用笔来完成。"[①]他使这话成为了现实。

他笔下的人物也和他一样，都有征服世界的热望。一种向心力使他们从外省、从故乡拥到巴黎，这儿是他们的战场。五万名年轻人，这军队浩荡而来，这是从未使用过的纯洁力量，急于释放的未可知能量。在巴黎，在这逼仄的空间，他们就像枪弹摞在一起，相互残杀，向上追逐，厮打着坠入深渊。不管是谁，都没有一个位置在等着他，每个人都必须为自己抢占发言讲台。年轻人——坚硬如钢、又可曲挠的金属——必须把自己重铸成一种武器，必须把自己的能量积聚成爆炸状态。文明中的搏斗，其剧烈并不亚于战场上的搏斗，巴尔扎克引以为骄傲的就是他首次证实了这一点。"我描写资产阶级的小说比你们写的悲剧更悲！"他对小说家们喊道，因为巴尔扎克笔下的年轻人首先要学习的法则就是为生存而斗争。他们知道，他们人数太多，所以只能像瓮中的蜘蛛互相蚕食。巴尔扎克最喜爱的人物形象伏脱冷就是一个典型。他们还必须把年轻时铸就的武器放到生活那燃烧的毒液中浸泡。幸存者才有理。像《伟大军队》中的无套裤汉[②]们一样，他们从四面八方汇聚拢来，在赴巴黎途中鞋子破了，风尘仆仆，口干舌燥，喉咙冒烟，但是，一旦他们

---

① 原文为法文。——译注

② 法国大革命时期，贵族分子对激进共和主义者的蔑称。——译注

进入巴黎这个幽雅潇洒、充满财富和权势的诱人环境并东张西望之时，便深切感到他们自己带来的那一点东西实在不值一文，若要占据那些宫殿、女人和权力就必须重铸自己的能力并加以充分利用。要铸青春为坚毅，变智慧为阴谋，化美丽为邪恶，改信任为虚伪，更胆识为狡诈。巴尔扎克的主人公无不具有强烈贪欲，致力攫取整体。他们都有过相同的奇遇：一辆双轮马车从他们身边呼啸而过，车轮飞溅他们一身的泥土，车夫挥舞着马鞭，车内坐着一位妙龄女郎，首饰在发际熠熠生辉。他们匆匆瞟她一眼，她是那么标致迷人，是可供享受的象征。此刻，巴尔扎克的主人公都有同一个愿望：这女人、这车、这奴仆、这财富以至全巴黎、全世界都将属于我！最卑微的人可以收买一切权力，拿破仑这一榜样对他们起了误导作用。他们不像在外省的父辈，只是为葡萄园、遗产和房产争斗，他们争斗是为女人、为权势，为了在这个光明亮丽之地飞黄腾达，在这里，王权的百合花纹章闪闪发光，人们出手阔绰，花钱似流水。于是，他们成了这类追逐功名的大野心家，他们大都肌肉强健、出口成章、精力超常、欲壑难填，即使他们一生较常人更为匆遽，却也更加生龙活虎。他们都是把梦想付诸实践的人，正如巴尔扎克所说，是在物质生活里异想天开之人。他们有着双重的进攻方式，为了获得权力，他们必须找寻自己的方式，或者学会别人的社交方式，像炮弹充满杀机一样打进横亘在自身和目标之间的人群；或者像巴尔扎克喜爱备至的人物形象，即无政府主义者伏脱冷对人劝说的那样，必须慢慢把这些家伙毒死，像消灭鼠疫一样。巴尔扎克曾在那间位于巴黎拉丁区的斗室里写作，现在他也让主人公们在该城区汇集，他们全是社会生活的原型：德斯普兰，医学院大学生；拉斯蒂涅，野心家；路易·朗倍尔，哲学家；布里多，画家；吕班普尔，新闻记者——一群文艺俱乐部的青年，一群尚未定型、具有纯洁的然而又不健全的性格的青年。他们一辈子都围坐在伏盖公寓的一张桌子旁边，然后被倒进生活蒸馏罐，在激情的高温下蒸煮，继而冷

却，凝固在失望中，屈服于社会种种作用力，机械的磨擦，磁性吸引，化学溶解，分子分解，这些人异化了，失去真实的本性。巴黎是一种可怕的强酸，将一部分人溶解、流散、剔除，使其销声匿迹；而另一部分人则变为结晶体，硬化为石头。演变、着色和组合的各种效应在他们身上完成，从组合的元素里又生成新的中和物。十年后，幸存者、变形人又在生活的高处以会意和讽刺的微笑互相致意。德斯普兰成了著名的医生，拉斯蒂涅当了部长，布里多成了伟大画家，而路易·朗倍尔和吕班普尔则时运不济，死死抓住碾碎人的飞轮。

巴尔扎克没有白喜欢化学，没有白读居费儿① 和拉瓦吉②的作品，因为在亲和力、作用和反作用、排斥和吸引、分离和划分、分解和结晶等多样性的过程中，在组合物的原子简化中，社会组合图景对他来说比在任何别处更为明晰。个人是一产物，是由气候、环境、风俗、偶发事件以及由一切发生在他身上的、决定命运的东西定型的；个人从一种气氛中形成自己的性格，然后自己再辐射出一种新的气氛，这一受内部世界和外部世界普遍制约的现状在巴尔扎克看来就是公理。他认为艺术家的最高使命就是描写有机体在无机体中的印迹，即活生生的人在抽象概念中那可以触摸到的痕迹，就是描写人的精神财富的总和。一切东西都是交流的，一切力量都悬而未决，没有哪种力量是不受制约的。这无处不在的相对主义否定一切连续性，即使是性格也不是一成不变的。巴尔扎克总是把主人公置于事件下进行塑造，宛如命运之手捏泥团一样给他们造型，连主人公的名字也是变动的，前后不一致。拉斯蒂涅男爵，这位政治上享有特权的法国贵族在巴尔扎克的二十本书里穿行，想必人们对此人已相当熟悉，从马路上、从沙龙或从报刊中了解这

① 居费儿(1769～1832)，法国科学家，古生物学及比较解剖学的提倡者。——译注

② 拉瓦吉(1743～1794)，法国化学家。——译注

个肆无忌惮、发迹成名的家伙，这个残酷、毫无怜悯之心的巴黎典型的野心家，他油滑如鳗，钻法律空子以贯彻己意，他绝妙地体现了腐朽社会的道德风貌。然而这儿有巴尔扎克另一本书，书中也有一个拉斯蒂涅，是个年轻的穷贵族。他的父母将他送到巴黎，临别时对他期望殷切，却不能给他很多钱；他具有软弱、温顺、谦虚和多愁善感的个性。书中描述他是怎样入宿伏盖公寓，怎样陷入各色人物设下的圈套，这圈套是女巫煎制魔药的药锅，怎样踏进巴尔扎克用破败的四壁就包含了如此丰富的人物情感和性格的这块地方，即巴尔扎克天才地加以缩小的地方。在此，拉斯蒂涅亲眼目睹那个不被人熟知的国王李尔以及高里奥老头的悲剧，近郊圣日耳曼宫中那些华艳、浅薄的公主们如何贪婪偷窃年迈父亲的财产，目睹社会上的一切卑劣行径一一化为悲剧。就在他最后与一个仆役、一个婢女跟在那个善良老人的灵柩后为其送葬之时，就在他愤怒之时，他发现巴黎竟是如此肮脏、灰暗，犹如从帕尔拉雪斯公墓高处滚到他脚下的一个恶性毒瘤。也就在此刻，他明白了生活的一切箴言，听到伏脱冷这个囚犯的声音在耳际响起，那是伏脱冷得到的生活教训：有人被当做邮政马车的马匹，受人驱策、吆喝，一到目的地就被杀掉。在这一时刻，他又变成了另一本书里的拉斯蒂涅男爵，一个肆无忌惮、残酷的野心家，巴黎市议员。巴尔扎克的主人公个个经历了处于生活十字路口的彷徨，然后互相残杀，向前冲锋，在别人的尸骨上开辟道路。每人都有自己的卢比孔①、滑铁卢②，在宫殿、茅棚和商店里进行同样的战争。牧师、医生、士兵、律师在扯掉衣裳后都露出同样的欲望，这，巴尔扎克的主人公伏脱冷最清楚，这个无政府主义者扮演许多角色，在巴尔扎克的书中十次化装登

① 卢比孔，意大利河名。当庞彼尤斯与元老会共谋以图恺撒时，恺撒决然率兵渡卢比孔河以攻之，卢比孔河成了断然处置、决意冒险的代名词。——译注

② 滑铁卢，比利时地名。1815年英将惠灵顿在此将拿破仑击败，滑铁卢成了惨遭失败的代名词。——译注

场，然而却总是同一个人，有意识地做同一个人。在现代生活的表层下，斗争在秘密继续，因为内心的功名欲望与外表的均衡是对立的。由于没有一个人能像皇帝、贵族和教士们一样得到预留的位置，而每个人又对别人有要求的权利，于是，他们如箭在弦上的紧张度便十倍地剧烈化了。发迹、跃升的可能性减少表现在生活里就是精力的翻倍增强，刺激巴尔扎克的，正是这杀人和自杀的精力搏斗。用于某一目的的精力就是生活意志的表现，这就是巴尔扎克的激情。这精力是好是坏，是有效还是虚掷滥用，对他都无所谓，只要它强劲有力。意志就是一切，因为它属于人；成就、名誉如粪土，因为它们是由偶然、侥幸决定的。从面包商店的桌上把一个面包塞进衣袖的胆小的小偷是乏味的，为利益和激情所驱的职业性大盗才了不起，这大盗的整个生存都化解在"攫取"这一概念之中。衡量成效和事实，是写史的任务；而清理、发掘原因和强度，巴尔扎克认为是作家的任务。未达目的的力量才是可悲的。巴尔扎克描写那些"忘我的英雄"，对他来说，每个时代并非只有一个拿破仑，即历史上的拿破仑，此人在一七九六年至一八一五年曾征服过世界；他还知道四五个拿破仑。一个在马伦哥①阵亡了，他叫戴塞克斯；第二个是被真拿破仑派至埃及，所以此人远离各次伟大事件；第三位遭遇到也许是最可怕的悲剧：巴尔扎克也是拿破仑，不过从未上过战场。他曾不得不呆在外省一个偏僻的"小巢"里，不求闻达于世。然而，他并未少费精力，即使为一些"小东西"也这样。"小东西"他指的是女人，以献身和漂亮而闻名的女人，诸多王后中有名叫波姆帕多和迪安特帕伊蒂两位。谈及作家，他说，有些人由于失宠于当世而遭毁灭，荣誉从他们的名字旁边擦身而过，因而他要重新给他们赠送荣誉。他知道，生活中每时每刻都有大量的精力浪费了，毫无作用。他也知道，伤感的村姑欧也妮·葛朗台在她被吝啬的父亲气

① 马伦哥，意大利村名。1800年拿破仑曾在此大败奥军。——译注

得发抖却又把钱袋白白送给父亲之时，其豪情并不亚于哲内达克①，哲内达克的大理石雕像遍布法国的商业区广场。成就不能迷惑名声显赫的传记作家，也不能迷惑那些对社会发展中存在的一切粉饰之物和混合物进行过化学分析的文士。

巴尔扎克那不受贿赂的眼睛具有超人的观察力，在纷扰的事实中，只关注活生生的紧张情节。在倍雷西纳②河畔，被击败的拿破仑军队正急于过桥。无数个绝望、卑劣及英雄行为的图景在此被浓缩成一秒钟，在拥挤的人群里，巴尔扎克只挑出真正的、最伟大的英雄：四十名先锋队员，他们的名字无人知晓。为了修造那座摇摇欲坠的桥梁，他们站在漂着浮冰的齐胸的河水里，一站就是三天。军队有一半人是从此桥脱险的。巴尔扎克知道，在巴黎那些被遮掩的玻璃窗后无时不在发生悲剧。这些悲剧并不比尤利亚之死、华伦斯坦之结局、李尔王之绝望的悲剧气氛淡薄。所以，他一再自豪地重复这句话："我描写资产阶级的小说比你们写的悲剧更悲。"其原因是他的浪漫主义深入内心。穿着资产阶级外衣的伏脱冷，其伟大之处并不逊于维克多·雨果的卡西莫多，就是《巴黎圣母院》中那个挂满小铃的敲钟人。他笔下那些大野心家，其坚如磐石的灵魂、胸中激情和渴望的丛林丘壑并不亚于冰岛岩洞的阴森恐怖。巴尔扎克不在帷幔之中，也不在遥望历史和异域风情中寻觅伟大，而是在超限度中、在一种其完美性变得单一的强烈情感中寻觅伟大。他知道，只有当感情力量牢不可破时，这感情才有意义。一个人如要伟大，必须集中精力于一个目标，而不是自我消耗、分散在多种欲望中，他的激情要把本来准备赐给其他感情的果汁全部喝光，并通过掠夺和矫饰而强化，恰似园丁把各个并生的枝桠砍掉，才能使那一枝桠得以双倍的繁茂一样。

---

① 哲内达克(1412～1431)，法国奥尔良的女志士。——译注

② 俄国第聂伯河的支流。——译注

巴尔扎克对这种激情的偏狂癖作过描述，这偏狂就是用某个独一无二的象征理解世界，在无法解开的舞蹈圆圈中确定某一意义，激情的某种机理是他的唯能说的基本公理：即相信每个生命所耗费的力量总数是相等的，不管生命把意志的欲望耗费在何种幻想上，也不管生命把意志的欲望慢慢耗费在千百次的激动中，还是把它节省留给突然激烈爆发的极度兴奋，或是生命之火在燃烧或爆炸中自行耗尽。以快节奏生活的人，活得不一定短暂；生活一成不变的人，活得也不乏多姿多彩。对于一部只想描写典型人物、分解纯元素的作品来说，偏狂癖是至关重要的，巴尔扎克对虚弱不振的人不感兴趣，感兴趣的是那些比较完整的人，这些人以全部的肌体和心智依恋于生命的某一幻想，也不管他依恋什么，依恋爱情、艺术、功名心、悭吝、献身精神、勇敢、怠惰、政治、友谊，或依恋某一象征，但一定要全身心地依恋。这些激情的男子汉，自创宗教的狂热信徒从不左顾右盼，他们相聚时说着互相不懂的语言，要是给那位收藏家提供一个女人，而且是世间最漂亮的女人，他会对她不屑一顾；要是给这位恋爱者提供一次飞黄腾达的契机，他会对此小觑；要是给这个吝啬鬼提供金钱以外的什么东西，他会盯住自己的钱箱连头也不抬。巴尔扎克如果受到别的诱惑，为了另一激情而放弃这一偏狂的激情，那么他就会失去自我了。肌肉不活动就会退化，筋腱长年不用就要僵硬，而一辈子只是某种激情的名家、某种感情的体格健全者，那么他在其他领域则是低能儿、弱者。驱使人们成偏狂癖的那种激情把其他感情强奸了，把其他感情的水分去掉了，让它们枯死，但又吮吸它们的刺激价值为己所用。爱情、嫉妒和悲伤、倦怠和狂喜等感情的强弱变化，转折突变，如若发生在吝啬鬼身上则皆因节约癖，发生在收藏家身上则皆因收藏狂，因为一种激情的绝对完美性就会把其他感情统一起来。一种激情就包容了其他大量被忽略了的欲望。

巴尔扎克的伟大悲剧就从这里开始。银行家纽沁根聚敛了数

百万资产，精明过人，远胜法兰西其他金融家，但却成了一个妓女手中的笨小孩。那位投身于新闻界的作家后来被碾碎了，有如石磨下的一颗麦粒。世间的每个幻想和象征都是生性嫉妒的，它们不容身边有别的激情存在。但各种激情并无伟大渺小之别，没有哪种激情是微不足道的。“人们为何不写愚蠢悲剧呢？”巴尔扎克问道，“为何不写害羞悲剧、胆怯悲剧、无聊悲剧呢？”它们也是感人的推动力，也是重要的，只要有足够的强度就行。即使最贫乏的生命线也具有生气活力和美的力量，只要它不停向前赶或者绕行于其命运四周就行。巴尔扎克的偏狂癖就是：把这些原动力——最好把它称为现实存在的原动力的千百种普罗托伊斯①形式——从人的胸膛挖掘出来，用大气压加热，用感情鞭打，用爱与恨的不老仙药使其陶醉，使其在沉醉中狂怒，使其中一部分在偶发事件的石头上碾压捣碎，再恢复联系；在梦与梦、吝啬鬼和收藏家、热中功名者和色鬼之间架起桥梁；不停地移动各种力量的平行四边形，在每个命运中撕开一个咄咄逼人的波峰浪谷似的深渊，把它们从下向上或从上向下抛掷；把人当成奴隶催赶，永不让他们休息，硬拖着他们走——就像拿破仑拖着他的士兵们穿行于各国，一会儿从奥地利到威特②，一会儿渡海到埃及和罗马，一会儿又从勃兰登堡门到阿尔哈姆布拉③的山坡上，最后又在历经胜利和失败之后到莫斯科，半途让一半人马停止前进，他们被榴弹击溃，或丧命于草原的冰雪之下——起初把世界当做塑像一样加以雕刻，当做风景加以描画，然后用激动的手指操纵傀儡表演。

巴尔扎克就是伟大的偏狂癖中的一员，他让这些偏狂者永存在他的作品里。这个世界不喜欢他这个开始写作的穷作家，他被撞回自己的梦境，充满失望，十分寂寞，于是为自己创造一个象征的

① 为希腊神话中变幻莫测的海神。——译注

② 法国地名。——译注

③ 阿尔哈姆布拉，西班牙摩尔民族之王宫。——译注

世界，这世界属于他，受他操纵，与他沉沦。

现实从他身边走过，他无意抓取；人杜门著书，钉死在写字台旁，生活在他创造的人物形象之林，犹如那个收藏家埃里·马古斯生活在画幅之间。从二十五岁起，使他感兴趣的现实不是别的什么，而是一种燃烧物质，他借此推动自己那个世界的飞轮。他几乎有意识地离群索居，个中缘由，大抵是他有了一种恐惧的感觉：接触两个世界（自己的世界和旁人的世界）必然是痛苦的。每晚八时，他倦了，睡下了，可只睡四小时，午夜就醒了。当巴黎这个喧嚣的世界闭上炽热的双眼，当黑暗笼罩沙沙作响的小巷，他的世界才刚刚苏醒。他在现实世界旁边营造自己的世界，用这个世界被分解出的各种元素营造。他极度兴奋达数小时之久，不断喝浓咖啡以刺激逐渐疲累的感官，就这样，他工作十小时、十二小时，有时甚至十八小时，直至某个东西把他从这个幻想世界拉开，重新回到现实中。在醒来的数秒钟内，他一定看到罗丹的雕像投给他的一瞥目光了，他是从无数个天堂里惊醒过来的，又迅疾回到被遗忘的现实中来。罗丹那异常美好的、几乎是在呼喊的目光啊！他的那只把衣服披在受冷的肩部的手啊！巴尔扎克像是被罗丹从梦中摇醒似的，罗丹高呼他的名字，他却全然是一副梦游者的表情。没有一个作家像巴尔扎克在作品中如此失去自我，如此相信自己的梦幻，他的幻想接近自我迷醉的边缘。

他不是任何时候都明白，自己有时也应该像机器停止高速转动的飞轮，以控制自己的激动；他也不是任何时候都明白要区别镜中的假象和现实，要对这个和那个世界严格划清界线。有人把轶事趣闻充斥在整本书里，而巴尔扎克在写作的陶醉中，也常常把逗乐的、大多又有点恐怖的轶事趣闻写进小说。一位朋友进房里来了，巴尔扎克疾步趋前，惊愕道："你瞧，多可怜，她自杀啦！"他从朋友猛然后退的慌乱中才发觉，他所说的欧也妮·葛朗台这个人物仅在他的幻觉中生活过。什么东西可以把他那如此持久、强烈、完

整的幻觉与精神病患者的幻觉区别开来呢？也许只有法则的一致性，即存在于外部世界和他的创作世界里的法则是吻合的。从幻觉的持久、坚韧和完美性看，他写作的专心致志只能是优秀的偏狂癖的专利。他写作何止勤勉，简直发狂、陶醉、梦幻和狂喜。工作是使他忘记生活渴求的安眠药、缓冲剂。他承认，发狂工作就是他获得享受的办法，谁都没有资格成为他这样的享乐者、靡费者。工作狂和偏狂癖一样，必须抛弃所有别的激情，只委身于一种激情。他可以失去生活情感的一切刺激，诸如爱情、功名心、游戏、财富、旅游、荣誉和胜利等，因为他在创作中得到了补偿。他的感官愚蠢得像小孩，不能区分真伪，不能区分欺骗和真实，只要别人把许多经历和梦幻塞给它吃就行。巴尔扎克一辈子都在欺骗他的感官，总是当面说这就是享受，而并不把享受扔给它，只用菜的香味止其饥饿，而拒不给它享用菜。他的一生就是与他塑造的人物一起享乐，且兴趣盎然。这就是他：把十路易①扔到赌台上，赌盘转动时他全身直打哆嗦，旋即用滚烫的手把大把大把叮当作响的钱扫入口袋；这就是他：在剧中以苦战赢得了胜利，并和他的军旅一起向高地冲锋。他的人物的兴趣也是属于他的，这兴趣就是极度兴奋，在极度兴奋中慢慢消耗他那外表看似贫乏的生命。他与高利贷者高布赛克游戏，与那些迫不得已找他借钱、备受煎熬的人们玩耍，他让他们很快上钩，对他们的痛苦、欲望和所受的折磨却只能用审视的目光打量，装出话剧演员那多少还有点才气的表情。他的心在高布赛克龌龊的大褂下说："有人闯进人心最隐秘的深处，看到赤裸裸的心脏，您是否认为无关紧要呢？"巴尔扎克是意志的魔术家，他把幻想熔铸成生命。有人说起他年轻时的故事，他在阁楼里啃干面包，饭食简单得不能再简单了。他用粉笔在桌上画出一个个圆圈，那是盘子，圆圈里写上他最喜爱吃的菜肴名称，就这样通过意志的暗示在干

① 法国货币名。——译注

面包里体会山珍海味，他说真的尝到了美味，真的好吃。如此看来，他那精萃之作所包含的生活魅力也一定被他爽爽快快吞食掉了，他本人的贫困也一定被他主人公们的财富和糜费欺瞒和掩盖了。巴尔扎克总受债务催逼，受债权人折磨，当他写下"十万法郎债务"时，那深度的刺激是无可言状的。这就是他：对埃里·马古斯的藏画津津乐道；作为父亲高里奥很疼爱两位女伯爵；他与六翅天使一道飞升，越过那从未见过的多岩石高岸的挪威海湾；同吕班普尔一起欣赏女人们那钦羡的眼神。这就是他：让欲望从这些人的心里像火山熔岩一样喷发出来，又以地球上浅色深色的草本植物为原料给这些人酿造幸福或痛苦。没有哪个作家比巴尔扎克更能与笔下人物一道享乐的了。他，自我着魔的人在描写梦寐以求的财富魅力时比描绘艳情奇遇更显陶醉，人们明显感到这个孤独者那被麻醉的幻想。这是他最内在的激情，钱数的增减啊，贪心赢得或输掉的款项啊，资本从这手转到那手啊，决算的增加啊，价格失控似天气骤变、上涨没有边际啊！他让数百万财产像风雨骤至一样降临在一个乞丐头上，他让资本在柔软的女人手中似水银泻地一样流失，他以极度的欢乐描绘巴黎市郊的各个宫殿，描绘钱的魅力。"数百万"、"数十亿"这样的词语总是等到人昏厥、喘鸣、"不能再说了"时才一道结结巴巴地说出。厅堂里的饰品就像赛拉吉①的娘儿们，兴致勃勃地次第排列，权力的勋章犹如皇冠上的昂贵珠宝铺陈，这狂热一直燃烧蔓延到他的手稿里。人们可以发现，他的字迹初始安详秀美，后来竟变得像一位发怒的人，血管膨胀，歪歪扭扭，狂怒，火爆，迅疾，还沾上了咖啡污渍。巴尔扎克就是用咖啡刺激渐呈疲态的神经，人们听到这部升温过高的机器不断发出嘎嘎喘鸣，从这部机器也探知那说话傲慢的唐·璜的渴求，唐·璜可是个什么都想占有而且什么都拥有的人啊！人们看见永不满足的巴尔扎克又在

① 赛拉吉为土耳其王宫。——译注

拼命修改校样了，校样的结构总是一再被改动，就像狂人撕开自己的伤口，把行行文字添加进去，把鲜血输入业已冷却僵硬的体内。

人们对这艰巨的工作似乎不可理解，这工作并非快乐，更不可理解的是，它竟然是巴尔扎克唯一的生活意志，是这个避世、抛弃其他一切、激情万丈之人的唯一的生活意志。对他，艺术的确是摆脱世俗平庸之物的唯一可能性。他也曾有一两回在物质世界里做过黄粱美梦，并且把梦付诸实践，那是他在创作上陷于绝望并想获得真正的金钱力量之时。他破天荒地成了投机商，开了一爿印刷厂，出版一份报纸。在作品里，他无所不知，诸如交易所人员的手段，大小商号的狡猾，高利贷者的诡计等等，他也知道每件东西的价值，在作品里为 数百人建立起生计的根基，并且以恰当的、合乎逻辑的建立使他们有了财产，他让葛朗台、波皮诺、克韦勒、高里奥、布里多、纽沁根、魏布鲁斯、高布赛克等人发了财，可是他自己，命运总是给他这个叛逆者准备着嘲笑，他蚀了本，破了产，很不体面。生活留给他的只是可怕的沉重债务，他不得不用颇能负重的双肩担着，长吁短叹，走过他一生中半个世纪的岁月。他是工作的奴隶，实属罕见，终于某天因血管破裂而悄然无声地辞别了人间，他死于操劳。他唯一献身的激情是艺术，当艺术被遗弃，它就会因嫉妒而在他身上疯狂地报仇雪恨。对别人，爱情是美好的，爱情高于一切之上；可是对他，爱情无异于一场梦。他后来的妻子叫汉斯卡，是个外国人，他那些著名的信札就是写给她的。当她像金色眼睛的姑娘德尔菲娜、欧也妮·葛朗台一样还蒙在鼓里的时候，就已被他疯狂地爱上了。对这位真诚的作家而言，种种别的激情都隶属于创作的激情；对于梦寐以求的创作，别的激情就是迷失正途。“文人应该摆脱女人的纠缠，她们会让他丢失时间。给她们写写信就够了，这是一种风度。”①他对泰奥菲尔·戈蒂埃如是说。在内心深处，他

① 此处，茨威格引用的是法文。——译注

爱的并非是汉斯卡，而是爱那献给了她的爱情；他不爱自己遭遇的景况，而是爱他创造的景况。他把幻想抛给那要求真实的渴望，借以充饥，他穿着戏服在各种剧情中表演良久，直到像话剧演员在激动不已的时刻相信了自己的激情。他沉溺在创作的激情中，乐此不疲；他加速内心的燃烧过程，直到火焰腾起并向外蔓延，直到他走向毁灭。他的生命随着他的每本新书、每次强烈的希冀而萎缩，就像他的中篇小说中的那张魔幻的驼鹿皮一样。他败于偏狂癖，一如赌徒败于纸牌，醉鬼败于酒，吸食大麻者败于致命的烟斗，色鬼败于妇人。他因为过多地满足自己的愿望才走向毁灭的。

巴尔扎克用鲜血和生命活力来实现梦想，这宏大的意志窥见了生活的秘密，而且这意志又被他上升为世界的准则，这也十分自然。一个从不流露自己的人是不可能有自己的哲学的，像普罗特伊斯一样，它只是变幻不定、没有形象的海神罢了，因为它用自己体现一切，从不流露自己的人也像伊斯兰教的乞食僧人——来去匆匆的鬼神——躲进千百个人的体内藏匿，在这些人的生活迷途中失去了自己，而巴尔扎克是集乐观主义者、利他主义者、悲观主义者和相对主义者于一身的人，他能像开关电流一般，让一切见解和价值在自己身上开关自如。对他而言，真实而不可更改的只有惊人的意志，即“芝麻”咒语①。这咒语为他炸开那些陌生人胸前的岩石，并引导他走进这些人那黑暗的感情深处，当他怀里揣满这些人生活经历的宝石，咒语又把他从深处拽了上来。他肯定比任何人更喜欢把一种在精神和物质领域起作用的力量归功于意志，感到这意志是生活的原则、世界的命令。他知道，从拿破仑那儿散发的意志之流曾震撼世界，推翻王国，抬高诸侯，搅乱了千百万人的命运；他知道，这纯粹的精神意志也必然在外部物质中有所表现，塑造相

① “芝麻，开门吧”为宝库的开门咒，源出《一千零一夜》中“阿里巴巴和四十大盗”这一故事。——译注

貌，流入人的全身。正如每个人一时的激动会促使他做出各种表情，美化凶残的或痴呆的特征，那末，一种持久的意志、一种慢性的激情该会雕凿出多少富于特征之物啊。对巴尔扎克，每张脸都是石化的生命意志，都是由矿石浇铸的性格。恰似考古学家可以从化石的残余物中认识一种整体文化一样，他认为一个作家也应从一个人的相貌、四周氛围认识此人内心的文化。看相的爱好使他喜欢伽尔[①]的学说，喜欢对人脑能力的剖析，使他研究拉瓦特尔[②]，此人也是从脸上看出一个人的生活意志和外化的性格。这种魔力，这种神秘的内部和外部相互作用，正是巴尔扎克所需要的。他相信梅斯梅尔[③]有关意志通过磁力从一种介质转移到另一介质的学说，又把这一观点同斯威顿堡[④]的神秘的心灵化结合起来。他把这些尚未全部浓缩成理论的爱好综合在他宠爱的人物路易·朗倍尔的理论中，此人是“意志的化学家”，一位早逝的、奇特的人物形象，他把自己外部的半身像同渴望内心完善这二者结合起来了。对巴尔扎克而言，每张脸都是可以猜出的字谜，他说，从每个相貌可以确定动物的内心性格，他相信可以从各种神秘的征兆断定一个人死之将至，他自我炫耀说，他可以从街上每位过往行人的相貌、动作和服饰看出他的职业。但他认为这种直观的认识还不是目测的最高魅力，因为这只能测知现在，而他最大的渴望则使自己也变成那样的人：他们聚精会神不仅可知眼前之事，而且可从迹象感知过去之事，预测将来之事。他渴望成为手相家、占卜者，懂得天宫星位图为人算命。手相家都有“第二视觉”的深邃目力，能够从外表探知内心，从手上某些线条可断无限之事、未来之事。按照巴尔扎克的想法，如此神秘的眼力只为这样的人所独具：他不把自己的聪明才智

① 未详。——译注

② 拉瓦特尔(1741～1801)，瑞典神学家。——译注

③ 梅斯梅尔(1734～1815)，德国医生。——译注

④ 斯威顿堡(1688～1772)，瑞典科学家。——译注

分散于四面八方，而是把才智节省给一个目标使用，“集中”的理念在巴尔扎克那里是一直重复着的。“第二视觉”的才能并非魔术家和预言家独有，母亲对孩子就具备“第二视觉”的本性，也是天才人物一个毋容置疑的特点。巴尔扎克的主人公德斯普兰也具备这一才能，作为医生，他可从病者那迷糊不清的痛苦里立即判断病因所在，还可知道生命大概延续多久。天才的统帅拿破仑立即知道必须把军队带至何地才能赢得一场战役。诱奸者马尔萨也有这个本领，他能抓住稍纵即逝的一秒钟把一个妇女摔倒在地上。交易所投机商纽沁根适时地粉碎了交易所的大阴谋。这些人类心灵天幕上的占星家，无一不是得益于鞭辟入里的目光才具备学识的，这目光似乎可以看清远方的地平线，而肉眼看见那儿只是灰蒙蒙的一团。有一种亲和力睡在这些人的学识里，即作家的视觉、学者的演绎这二者的亲和力，亦即本能的迅速把握和逻辑的认知这二者的亲和力。巴尔扎克对自己的直觉概括能力不可理解，常常不得不用几乎错误的眼光惊异地通观作品，像通观不可理喻的东西，于是，他被迫去接受一种深不可测的哲学，一种神秘主义哲学，这哲学已不满足于流行于全国的天主教教义了。这一魔力种子掺杂在他内心气质中，这一不可理喻的东西不仅使他的艺术成了生活的化学，而且也成了生活的炼丹术，它是区别他和后辈作家及仿效者特别是左拉的最大标尺。左拉搜集一个又一个石块，而巴尔扎克只消把魔圈一转便造起带着千百个窗户的宏大宫殿。他作品的能量是惊人的，然而第一印象总是属于魔术，而不属于文章。这印象不是从生活借来的，而是一种充实的馈赠。

在创作的岁月里，他不再像左拉那样研究、试验和观察生活——这恰似一处无法穿越的秘密云层笼罩巴尔扎克，让人对他不大好理解，左拉在动笔前，要给每个人物开列清单。巴尔扎克也不像福楼拜，为写一本手指厚的书而翻遍许多图书馆。巴尔扎克很少回到身外的世界，只关在自己的幻觉里，有如身陷囹圄，钉死在

写作的刑讯椅上。当他作一次仓猝的远足从幻觉跨进现实世界之时，当他同出版商斗争或者送校样到印刷厂之时，当他在朋友处用膳之时，抑或在“掏”巴黎旧货店之时，他与其说是求知还不如说在验证，因为在他写作伊始，一切生活知识就以某种神秘方式闯进他的内心，并在那儿积聚、储存了。他，也许还有莎士比亚，已成为世界文学史上最难猜的谜：他们从职业行当、物质世界、禀性气质和罕见事物中信手拈来的知识、丰富得令人难以置信的知识是何时何地以何种方式植根于他们内心的呢？巴尔扎克在青年时代，曾经有三四年时间从事过多种职业，在一个律师那里当过文书，然后又当过出版商、大学生，这期间他无疑是兼收并蓄的，不但知道了车载斗量的难以言说的事实，而且还吸收了种种有关人物性格的知识。这期间他肯定做过令人难以置信的观察，目光肯定是贪婪吸收的，这目光好比吸血鬼，把一切与它相遇的东西全部拖进内心和记忆，在这里，什么也不会退色，什么也别想溜走，什么也不会混淆或变质，一切都是井然有序地储放，高高堆积，按其本质归类，一旦他用意志和愿望轻轻向它们一触，它们就会弹跳起来。诉讼、打仗、交易所的诡计、地产投机、化学的秘密、香水制造商的狡诈、艺术家的技巧、神学家的讨论会、报纸的经营、剧场、另一舞台——政治的欺骗，这一切，巴尔扎克样样了然于胸。他熟知外省、巴黎和世界。他，一个闲逛之人，像读书一样在读马路上那混乱的人流；对每幢房屋，他知道是某人某年为某人修建，能猜出大门上方图案的含义，由建筑风格猜出是属于哪个艺术时代，同时还知道房租的价格。他让每层楼都住满人，房间里摆上家具，笼罩幸运或不幸的气氛，然后让看不见的命运之网从第二层到第三层，从第三层到第四层自行编织。他具备百科全书式的知识，知道帕尔玛·威克西奥的一幅画值多少钱，知道一公顷牧场、一个上等领结、一部两轮轻便马车、一个仆役的价格。尽管他债台高筑，生活极度贫困，但却熟悉每年开销二十万法郎的豪华生活。把他的书再往后翻两页，又出现

一位靠养老金过活的可怜人的生活，此人窘状百出，仔细筹划度日，一把破伞、一块打破的窗玻璃也无钱修补；再翻几页，巴尔扎克就置身于赤贫者中间了，他紧随其后，像他们中的运水人每天挣几个苏①，这贫寒的运水人渴望有一匹瘦小的马帮他拉水桶就好了。还有大学生和女裁缝，他们也只能维持大都市里几乎赤贫的生计。成百上千的地方在书里出现了，每个地方都准备好跟着他安排的命运走。他只需扫上一眼，就比那些当地人更了解这些地方。任何东西，他只消匆匆一瞥便烂熟于胸。他甚至知道他根本没有见过的东西，此乃艺术家看似矛盾背理的奇特处。他在梦境中让挪威那多岩石高岸的海湾、萨拉哥萨城②的堡垒萌生，并且非常逼真。他视觉的迅疾是惊人的，别人察事碍于千百层包裹、屏蔽，而他洞见则了无遮拦，明察秋毫。他能揭开事物的表层，让事物袒露底蕴，这是他达到一切的关键，识别一切的钥匙。动物的相貌在他面前呈现，一切东西扑入他的感官，犹如内核从果实中坠落。他猛然从装有非本质东西的折叠容器里将本质的东西拉出来，但他不是打开这容器慢吞吞地一层一层翻找，而是用火药炸开，炸开这人生的金矿山。同时他又以现成的模式捕捉不可捕捉的东西：像气体般飘浮着的幸运与不幸、悬浮于天地间的震撼、迫于眉睫的爆炸、天气骤变等。别人观察事物，就像冷静地观看玻璃陈列柜中之物，他则是敏感地感知事物，就像在温度计的外壳内感知气温一样。

这惊人的、无可比拟的直观认知即是巴尔扎克的天才。人们赠给艺术家各种称谓，如力量的分配者、秩序维持者、塑造者、召集者、化解者等等，人们感到这些称谓对巴尔扎克并不怎么贴切。或许可以说，他根本不是人们所说的那种艺术家，他是个大天才。“这种力量不需要艺术。”③这句话也适用于巴尔扎克。是的，这里有

① 苏，法国旧铜币，值二十分之一法郎。——译注

② 萨拉哥萨，西班牙城市名。——译注

③ 原文为法文。——译注

一种力量，它是如此伟大强劲，像原始森林里自由无比的野兽抵御驯养；它很美，像棘丛，似瀑布，如雷雨，类似于那样一些事物：它们的美学价值仅存在于表达的强度之中，这力量的美不需要对称性、装饰性，不需要仔细分配，这美是通过不被约束之力起作用的。巴尔扎克对自己的小说从来不作仔细构思，他在小说里失去自我，恰似在某种激情中失去自我；他在描述和词句里搜寻，就像在物料中、在青春丰美的裸体上翻找。他绘制人物模型，把他们从各个点、各个家庭和法国各省挖掘出来，好比拿破仑召集士兵，并将他们划分成旅，让这部分人当骑兵，让那部分人当炮兵，第三部分人去辎重队，把火药撒在他们武器的引火盘上，然后把他们交付给他们那不受制约的内心力量。《人间喜剧》尽管有漂亮的——却是补加的——借口，但还是没有写作计划的，正如巴尔扎克认为生活无计划一样，《人间喜剧》也是无计划的，它不瞄准某种道德和某种概貌，而要展示永远处于变动中的东西。在落潮和涨潮里，没有持续之力，只有那种非物体之力，比如从云和光里织就的、人们称之为时代的环境。这个新宇宙的唯一法则或许是：所有的人——他们动摇不定的联合构成了时代——也是时代创造的，他们的道德、感情和他们本身一样全是时代的产物。在巴黎被称为道德的东西往往就是罪恶，任何东西都没有固定的价值，激情的人们不得不这样评价世界，就像巴尔扎克让一个女人评价世界一样：什么东西使巴尔扎克付出代价，世界就总是有价值的。因为作家本身是时代的产物，所以他是不可能从变动中获取恒定的东西的，那么，他的任务只能是：描写时代的大气压力，即思想状态以及各种合力的兴衰沉浮。巴尔扎克的功名心就是成为社会气流的气象学家，意志的数学家，激情的化学家，民族原始形态的地理学家，成为通才式的学者，能够使出十八般武艺突入时代躯体内并对它进行窃听，同时又是品类万端的事实的搜集者，描绘时代风云的丹青高手，弘扬时代观念的战士。故此，巴尔扎克沉浸于描摹各种既伟大又渺小的事物，按

照固定术语“辎重队”的说法，他的作品也就成了莎士比亚以来人类文献最伟大的书库了。巴尔扎克不希望别人以个别作品衡量他，而应看他创作的全部。他希望别人看他要像观察一处风景，那儿有山峦峡谷，有广袤无垠的背景、暴露无遗的深渊、湍急奔腾的河川，人们大致可以说——倘无陀思妥耶夫斯基，也就不用说“大致”了，——因为有了巴尔扎克，才开创了这一概念：小说是内心世界的百科全书。在他之前的作家们为了把情节怠惰的发动机推向前进，不得已做两件事，要么对外部起作用的偶发事件作出规定，这事件恰似鼓满风帆的劲风，推动舟楫前行；要么唯独选择情欲或情变作内驱力。而巴尔扎克则抓住情欲的转换。他认为有两种不同的贪欲者（如前所说，使他感兴趣的只是贪欲者和野心家）。某些男人和几乎所有的女人都是本义上的情欲者，女人的命运仅是爱情，她们在此命运下出生，也在此命运下毁灭。他认为，从情欲中引发的力量并非是唯一的力量；激情的转变在其他人那里也丝毫没有减少，它包含在其他形态和象征里，并未使原动力洒落和分散。这一灵活的认识使巴尔扎克的小说获得了惊人的丰富多样性。

此外，巴尔扎克还从第二源泉把现实提供给他的小说：他把金钱带进小说里。他不承认绝对价值，作为相对价值论者，他仔细观察事物外部的、道德的、政治的和美学的价值，而主要观察那个普遍有效的客观价值，即金钱价值，它在当时几乎快接近绝对价值了。自从贵族特权垮台、差异拉平以来，金钱便成了社会生活的血液和驱动力。每个事物是通过其价值，每一激情是通过其物质的牺牲品，每个人是通过其外来收入定位的。金钱被巴尔扎克当成研究目标，他不仅描写巨额财产的消长、交易所猖狂的投机，那些消耗精力不下于莱比锡战役和滑铁卢战役的大会战；他不仅描写二十种出于吝啬、仇恨、消费欲和野心而拼命捞钱的典型人物，那些为钱而捞钱的人，为某个象征而爱钱的人，还有用钱达到目的的人，而且巴尔扎克作为第一个最有勇气的人用千百个实例显示，金钱

是怎样在最高尚、最纯洁和最蔑视物质的情感里潜移默化的。他写的人物无一不算计钱，那些初来乍到巴黎的人很快就知道，参加一次高级社交要花销多少。考究的服饰、锃亮的皮鞋、一辆新车、一套居室、一个仆人、千百件零星小物件，他们都想买到，都想学会。他们知道，因一件过时的西装背心而受人歧视这无异于灾难，从而得出结论：只有钱或者假装有钱才能轰开大门登堂入室。从不断受屈辱中，他们滋生出巨大的激情和坚毅的野心。巴尔扎克与他们同行。他给大把大把花钱的人核算开支，替高利贷者核算利率，帮商人核算赢利，为花花公子计算欠款，给政客核计贿金。钱款是不断加剧的不安情绪的刻度标志，是即将来临的灾难的气压计。由于金钱是普遍存在的功名心的物质沉淀，由于金钱进入一切情感，所以作为社会生活的病理学家，巴尔扎克不得不进行血液化验，确定血液中的金钱含量，以便认清病体的危机所在。大家的生活都以金钱为满足，对于被催逼得气喘吁吁的人来说，金钱就是氧气，谁也不能缺少。但巴尔扎克没有金钱的野心，这位博爱者不是为了自己的幸福。他肩上堆放着十万法郎的债务，他只有在写作的极度兴奋中，才匆忙把这一可怕的重负抛却、击碎，让它从身上滚落。

他的作品范围广阔，八十本书就是一个时代、一个世界、一代人生。在他之前，从未有人做过如此宏伟的事业，从未有某个超常的果敢意志得到过如此丰厚的报偿。别人在晚间逃离自己狭小的世界，寻求刺激，或者歇息纳福，观赏演出，剧作家获得无数悲剧素材，学者们拾到一大堆问题，获得了激励——就像饱食者餐桌上的面包屑，随便抛撒给了他们，——恋人们得到了炽热的极度兴奋。然而，巴尔扎克没有任何享乐，他给我们留下的是一大笔文学遗产，可谓功德无量。《人间喜剧》还有四十部未完稿的小说，其中一部叫《莫斯科》，另一部是写维也纳战役的，还有一部写激情的生活。这些未竟之作可称为幸运之事。巴尔扎克曾说："**天才就是随时能把自己的思想付诸行动的人。然而，最伟大的天才也并非总是不**

断行动，否则上帝就太平凡了。”倘若巴尔扎克把一切写完，把激情全归自己所有，那么，他的作品将不再被人理解，或许成为神秘之物，或者由于它的不可企及而吓退后辈。他的作品是一尊无与伦比的残体雕像，对每个誓达“不可企及”之物的创造意志而言，它是最伟大的典范。

狄 更 斯

原书空白页

人们不应请教书本和传记作家，不应向他们询问查理·狄更斯是如何深受同时代人的爱戴的。“爱戴”只活在人们的言谈中，所以应请人亲口讲述，最好请一个英国人讲述，此人能带着青年时代的记忆返回狄更斯获得最初成就的那个时代；或者请那样一些人当中的一位讲述：他们在五十年后还是不把《匹克威克外传》的作者称做查理·狄更斯，而喜欢叫他那个更亲切的老绰号“波兹”。从他们痛苦回忆的动情中可以测知成千上万的人对狄更斯的感念和景慕。他们当年以狂喜的心情接读蓝色小说月刊，它现在已成了嗜书者的珍藏本了，在书屉和书柜中发黄了。一位“老狄更斯迷”对我说，当时每逢邮件发送日，他们在家如坐针毡，焦急等待信使的来临。信使终于，终于把波兹那新出版的蓝色月刊送来了，成捆地送来了。他们渴盼了整整一个月，争论了整整一个月：科波菲尔到底是娶多拉还是阿格内丝做妻子；高兴了整整一个月：因为尽管米科贝的情况又出现危机，但他们知道，他一定会带着潘趣酒①和欢笑去克服危机的！那么，他们是否还会在邮件发送日耐着性子在家坐等信使乘坐慢悠悠的马车向他们揭开谜底呢？他们断不会这样，这简直不可能。尽管老幼在这天要步行两英里去迎接信使，仅仅是想早点拿到书而先睹为快。年年如此。他们在回家途中就读起来了，这个搭着那个的肩膀往下读。另外一些人大声朗诵着。只有心肠最好的人才大步流星往家赶，好把书早点送给妻子儿女。与这个小城一样，当时每村、每市、全英国乃至世界各地的英国人都喜爱

① 一种用葡萄酒、果汁、香料、糖和水混合的热饮料。——译注

查理·狄更斯，并且一直喜爱他，从接触他的作品起直到他辞别人世。在十九世纪，任何地方都没有出现过一个作家与他的国家之间如此永恒的诚挚的关系。此等荣誉恰似火箭升空，但它不会消失，将与日月同辉，光照世界。《匹克威克外传》初版印数为四百册，第十五版时已达四万册，他的声誉挟雪崩之力突入那个时代。这书也飞快传到德国，即使饱经沧桑的心也被他的小说种下欢笑。小尼古拉斯·尼可尔贝、可怜的奥列佛·退斯特以及这位创作没有穷尽的作家那无数的人物形象全都远航到美洲、澳洲和加拿大。当今，狄更斯的书已有几百万册风行于世。有各种大小厚薄版本，有为穷人出的廉价本，也有最昂贵版本，是由一位作家在美国出版的（我记得好像是三十万马克，是为亿万富翁准备的）。人们翻开初始几页，就有一种会心的笑声在书里营巢，旋即便像啾啾啼鸣的小鸟鼓翼而飞。当时是这样，现在仍是这样。人们对作者的喜爱是空前的，倘若这喜爱程度在数年内没有增加，那仅仅是因为不存在比这喜爱更高的激情。当狄更斯决意当众朗诵其作品，首次面对读者之时，整个英国陶醉了。人们冲进大厅，挤得水泄不通，迷狂的人抱柱，钻到讲台下，就是为了聆听这位受人景仰的文豪的声音。在美国，人们甘冒冬天严寒，睡在售票窗前自带的垫子上，侍应生从近处的餐馆为他们端来饭食。人们的拥挤不可遏止，什么样的厅堂都嫌窄小，最后有人在布罗克莱专为他清出一个教堂权作朗诵厅。他在布道坛朗诵奥列佛·退斯特的冒险奇遇和小尼尔的故事。狄更斯的名声不知不觉已把瓦特·司各特挤到一边，使天才萨克雷一辈子暗淡无光。当狄更斯的生命之火熄灭，他的辞世恰似一道裂缝撕裂整个英语世界。陌生人在街头巷尾谈论他的仙逝，民众的惊诧搅得伦敦就像打输了一场战争一样仓皇失措。人们把他安放在西敏斯特教堂——英国先哲祠内，位于莎士比亚和费定之间。成千上万的人蜂拥而至，数日内，简朴的纪念场所被鲜花和花圈的壮潮所淹。就是在当今，在他逝世四十年后，人们从他身边走过，感念的手

也少不了要给他献上几束花。在他谢世之后的悠长岁月，他的荣誉没有枯萎，人们对他的景慕也没有枯萎。今天和当时英国把意外的世界声誉交给这个毫无思想准备的普通人手里的那个时刻一样，查理·狄更斯依旧是整个英语世界最孚人望、最受拥戴的小说家。

文学作品具有如此令人惊异的、广度深度兼备的效应，只有通过两种常常相互排斥的因素的结合——罕有的结合——才能实现：即天才与时代传统的一致性。一般地说，传统与天才势同水火，是的，这几乎成了天才人物的特征：他作为一种即将形成的传统的代表人物同过去的传统对抗，他作为新生一代的开山鼻祖宣布敌对势力濒临死亡。天才和时代好比两个世界，它们尽管交换光和影，却在不同的范围内振荡；它们在盘旋的轨道上相遇，却从不联成一体。但在英国出现了那一罕见的时刻，一颗行星的阴影遮蔽了另一颗行星那闪光的圆盘，于是二者达成一致。狄更斯是十九世纪唯一伟大的作家，他内心的意图与那个时代的精神需求完全合拍，他的小说与当时英国的口味毫无二致，他的作品是英国传统的产物。狄更斯是幽默家，他体现英吉利海峡那边六千万人在观察、道德、美学、精神和艺术诸领域的生活情感，这情感常常使我们感到陌生，也使我们向往和同情。作品并非他本人写就，而是英国传统使然。它是现代各种文化中最强大、最丰富、最具特色然而也是最危险的一种传统。人们不应低估它的生命活力。英国人比德国人的能量大。英国的东西不是像油漆和颜色附着在人的精神肌体上，而是溶于血中，调节脉搏，使个性中最深层、最隐秘、最独特的东西彻底活动起来：这东西就是艺术。作为艺术家的英国人也比德国人和奥地利人负有更多的种族责任。故此，英国的每位艺术家，每位真诚的作家在内心总是同英国的东西搏斗，然而即使是最激烈、最绝望的仇恨也不能把传统打倒。这传统连同细小的血管扎根在心灵的沃壤中，它扎得太深了，谁要把英国的东西拉出来，谁就会撕碎整个肌体，致伤口出血而亡。当时有几位贵族渴望成为自由世界公

民而斗胆一试，拜伦、雪莱和奥斯卡·王尔德因为憎恨英国人身上那“永久的公民特性”而要在自身消灭英国人形象，结果是他们撕碎了自己的生命。英国的传统是世界上强大无比、硕果累累的传统，但同时对艺术也是最危险的一种，说它最危险，盖缘于它的阴险：它不是寒冷的荒原，阒寂无人，不能客居，而是吸引人的温馨的灶火，有柔美的安适，但又用道德界线筑起篱笆，限制着，调节着，与自由的艺术要求不相容。它是一处简朴的居室，内部空气凝固，它是受保护的，以免生活中危险风暴的侵袭。它爽朗、亲切而好客，是一个真正的“家”，内有壁炉火，资产阶级志得意满的壁炉火；但对某些人又是监狱，这些人以世界为家，他们内心深处是要在不受限制中漫游，像游牧民族那样幸福而冒险地漫游。狄更斯被英国传统弄得很舒坦，他在传统的四壁中给自己布置了十分宜人的居住环境。他在故乡感到惬意，一辈子没有逾越英国的艺术、道德和美学界线。他不是革命者。他心目中的艺术家与英国人是相容的，这艺术家慢慢地完全化解成了他本人。他的作品就是民族意志，下意识地变成了艺术的民族意志。倘若我们对他的创作力度、罕见的优点及其不足作出界定的话，那么，我们马上就会把他同英国挂起钩来。

狄更斯是英国传统在文学创作上的最高体现，这传统是介于拿破仑英雄时代和帝国主义二者之间的传统。如果说，狄更斯虽然成就了一番非凡的业绩，但并未成就他的天才，那么阻碍他的不是英国，也不是种族本身，而是那无辜的历史时刻：英国维多利亚时代。莎士比亚也是英国一个时代的诗学巨擘，但那是伊丽莎白时代，是强盛的、勇于任事的、充满青春活力的、感觉敏锐的英国的一个时代。英国那时首次把利爪伸向绝对统治权，这统治权被放纵的力量弄得炙手可热、摇摆不定。莎士比亚是那个勇于行动、充满意志和力量的时代之子。新的地平线出现了，它在美洲获得了神奇的疆域，宿敌被粉碎，文艺复兴之火从意大利蔓延，在北方的浓雾中

闪耀。一个上帝、一种宗教的格局被打破，世界重新充满各种鲜活的价值观。莎士比亚是英雄在英国的投胎转世，而狄更斯是资产阶级的象征，是另一个女皇，即温柔、琐屑、像家庭主妇一样的老维多利亚女皇的忠诚臣民，一个古板、舒适、秩序井然但缺乏干劲和激情的国家的公民。他的跃升受阻于这个饱食终日、只需要消化的沉重时代：柔风只同船帆嬉戏，却从不推动这个时代从英国海岸驶向美丽而危险的陌生地和进入没有路径的无垠之境。狄更斯总是滞留在家乡和相沿成俗这类东西的旁边。莎士比亚是贪婪的英国的勇气，狄更斯则是酒足饭饱的英国的谨慎。狄更斯生于一八一二年，正当他的双眼可以顾盼四周之时，世界又已黑暗一片，那行将毁灭欧陆各国腐朽骨架的大火熄灭了。在滑铁卢，拿破仑的军队被英国步兵击溃，英国得救了，冷眼瞧着它的宿敌丢了皇冠和权势，孤独地在远方一个岛上死去，狄更斯没能经历此事。他再也看不到世界大火，看不到从欧洲的一端蔓延到另一端的火光。他的目光在英国的浓雾中求索。这小伙子浩叹英雄难觅，感慨英雄时代一去不再复返。可当时英国有人不信此事，他们要用暴力和热情把那个轰轰烈烈的时代车轮拉回来，欲将旧日呼啸的奋发精神赠予当世，然而英国需要安宁，于是把这些人统统撵走。这些人紧步浪漫主义后尘，亡命于秘密处所，企图以星星之火点燃燎原烈焰。结果，雪莱淹死在第勒尼安海，拜伦在米索隆吉患热病而亡。时代不再需要中世纪史诗里主人公那样的历险。世界呈烟灰色。英国正津津有味地啃啮尚在滴血的猎物。资产阶级、商人和经纪人在公鸡打鸣似的大闹王宫，在王座上叫就像在睡榻上叫。一种艺术若要受青睐，就必须是摘要性的，不可以起干扰作用，不可以用粗暴情绪抨击和动摇，而要轻抚轻搔；它只可伤感多情而不可悲恸凄怆。不要恐怖，不要那似闪电把胸膛劈成两半、阻断呼吸、冻结血液的恐怖。当法国和俄国的报纸传来，人们就知道现实生活中的恐怖了。人们要的只是叫人感到胆怯而却步的东西，需要戏谑以及那种老是让历史的彩

色线球滚来滚去的游戏。人们需要壁炉艺术，需要在风暴摇动廊柱之时有可供阅读之书，那可供坐在安适的壁炉边、怀着渺小而无害的心灵仔细品味之书。人们需要像茶一样暖心的艺术，不要那种乐于热衷窃听人心的艺术。昨天的胜利者竟然变得如此畏葸不前——他们只要守成，不要行动和变革，以至于对他们自己任何一种强烈情感也十分害怕。在书里，在生活里，他们只要调整得十分缓和的激情，不要昂扬的极度兴奋，只要合乎道德、蹀躞漫游式的情感。在当时的英国，幸福等同悠闲，美学等同道德，纵欲又等于伪装的拘谨，民族情感等同忠诚，爱情等同婚姻。生活的一切价值都是贫血的。英国是自我满足的，不要改革。一种艺术若要被这个饱食之国认可，必须自我知足，适可而止，歌颂现存的，而不得越雷池一步。这种需要舒适、亲切、摘要式艺术的意志终于觅到它的天才人物，一如当年伊丽莎白时代的英国物色到莎士比亚，狄更斯成了当时英国在文学创作上的艺术需要。他来得适时，获得了名誉，他被这种需求征服了。这，正是他的悲剧。他的艺术受到倦怠的英国那虚伪的道德和安闲之风的哺育，其作品背后没有一种非凡的诗力，他那黄金一样熠熠闪光的幽默掩盖不住内心情感的苍白，这样，他只在那个英语世界才有价值，我们只能给他报以冷笑，就像对待英吉利海峡彼岸那些高产文人写的小说。但是话又说回来，只要当我们从灵魂深处憎恨维多利亚时代文化的伪善和偏见时，我们就会情不自禁满怀景仰地评判这个人物的天才。他强迫我们把这个餍足的可恶国度当成有趣甚至可爱加以体认，他把生活的平庸解救出来，并且竟然使平庸变为诗了。

狄更斯本人虽然没有同英国斗争过，然而在他的内心深处，在无意识中却有个艺术家在同英国人角斗。本来，他已经有力而自信地迈开了步伐，可是在时代一半顽强、一半让步的软沙里他慢慢疲倦了，终于重蹈传统的古老脚印。狄更斯被时代征服了，他的命运使我一而再、再而三地想起格列佛在小人国的经历。这个巨人睡觉

时，小人们用千万条细线把他捆绑在地上，他醒来后也不松绑。他要是不投降，不发誓永不破坏小人国的法律，他们就不放开他。狄更斯尚未成名，在睡眠中也遭英国传统的紧紧捆绑，后来人们又用功名把他紧紧按在英国故土上，把他拖进荣誉，并以此束缚他的双手。他历经抑郁、悲惨的童年，后来当了议会的速记员，曾尝试写过“速写”短篇小说，但这并非出于创作冲动，而是为了增加收入。他第一次尝试成功了，一家报社于是录用了他。再往后，一位出版商请他写给大众提供娱乐的讽刺杂文，并把杂文变成讽刺英国贵族的漫画，他接受了请求，而且一举获得预期的成功。《匹克威克俱乐部》最初几期是空前的成就。两个月后，波兹①成了国家级的作家。名誉把他朝前推，《匹克威克》又改写成小说，此举又获成功，声震全国的名誉给他套上一道道细网和无形的枷锁，掌声催他写完这部作品又赶写那部，催他越来越迎合时尚。这无数的网是由掌声、显著的成就感以及艺术的意志混编而成的，把狄更斯牢牢缚在英国大地上，直至他投降，立誓永不逾越故乡的美学和道德界限。他匍匐在英国传统和资产阶级审美趣味的强力之下，成了小人国侏儒中的一个现代的格列佛。他那神奇的幻想本来可以像雄鹰一般飞越这个狭小的世界，然而却被名枷利锁缚住了双脚，内心的满足感给艺术的飞跃增加了重负。狄更斯是满意的，对世界、英国、同代人都满意，它们对他也满意，双方都想保持自我。他内心没有那种爱心，即儆戒、唤醒、鼓励和提高别人那类似恨铁不成钢的爱心，也没有伟大艺术家同上帝一起抵制这个世界并按自己的意愿重新创造世界的本能意志。狄更斯是虔诚而敬畏的，他对现存的一切均抱善良的赞赏态度，永是一种孩子似的、乐于参与的狂喜。他满足了，也不想再要什么。他曾经是个被命运遗忘、被人世惊吓的可怜孩子，卑微的职业又耗费了他的青春。他曾有过种种渴望，但总是被

① 狄更斯于1836年出版短篇小说集《波兹速写》，波兹是他的笔名。——译注

推入惊吓中，他必须长期顽强忍耐，这使他怒火中烧。他的童年本来就可当做创作的悲惨素材，在这里，一颗创作意志的种子撒进了诉说无门的痛苦的沃壤。当他的力量和影响扩大之时，他的心灵就是要为童年复仇。他要用小说帮助所有贫困、被遗弃、被遗忘的儿童，他们与他一样，也曾遭受坏老师、坏学校、冷漠的父母以及许多人的不公正对待，这些人的本性就是随意对待别人，无爱心，自私。他要为儿童挽救几束欢乐的鲜花，这花由于缺乏善良甘露的滋润，在他本人的胸中凋谢了。后来生活给他提供了一切，他反而不知如何控诉了，不过，童年依旧在他内心呼唤复仇。他在道义上的唯一意图、他的内在生命意志无非就是扶助弱者，在这方面，他想改良时下的生活制度，也只不过是用小心谨慎的手指头指指点点这儿那儿的明伤罢了，并没有抵制这种生活制度，没有同国家的准则抗争，没有威胁性表示，没有伸出愤怒的拳头打击这个世道、立法者、资产者和一切常规的欺骗性。英国是欧洲于一八四八年前后唯一没有发生革命的国家，狄更斯也不想推翻和重建这个国度，只求改良，只求把社会不公正的刺人最痛的地方减少和磨平，并不想把最深的根源铲除。身为地道的英国人，他是不敢去碰精神支柱的。对守旧人士来说，这精神支柱如同基督教圣歌，是神圣不可侵犯的。满足感以及时代那萎靡、荒谬的情调对狄更斯是具有典型意义的。他对生活没有更多的期待，他笔下的人物亦如此。巴尔扎克的主人公们贪婪、权欲重，功名心驱使他们渴望权势，也驱使他们走向毁灭，他们从不满足，个个贪得无厌，都是世界的征服者、捣乱者、无政府主义者，同时又是暴君。他们具有拿破仑式的热情。陀思妥耶夫斯基的主人公们也热情似火，极度兴奋，他们的意志是要摒弃这个世界，由现存生活达到美好绝伦的、永不满足的生活。他们不想当公民，不想做人，每个人内心都因为受过百般凌辱而闪耀危险的自傲之光：他们要当救世主。巴尔扎克的主人公要奴役世界，陀思妥耶夫斯基的主人公要征服世界，他们二位都有超越日常生活的

紧张度，都有朝着永恒和无限的指向，而狄更斯的人物形象却无一不是谦谦君子。我的天啊，这些人都想些什么呢？一年一百英镑，贤妻，一群孩子，桌子铺上台布亲切地招待挚友，伦敦郊外的小别墅，窗前的亮绿，小花园，一丁半点的幸福，总之，是俗不可耐的小资产阶级的理想。人们已对狄更斯有了彻底的了解。他作品背后没有一个身为造物主的上帝，那愤怒、伟岸、超人的上帝，而是心满意足的观察者，忠诚的公民。资产阶级的那一套是狄更斯所有作品的题材范围。所以，他的伟大而不朽的业绩只是发现了资产阶级的浪漫，发现了他们平庸中的诗意。把日常平庸的东西诗化，狄更斯是始作俑者。他让太阳照彻死气沉沉的灰暗，在英国，谁看见那辉煌的太阳冲破沉沉雾霭射出金光，谁就体会到，这个用艺术把他的民族从铅一般沉重的朦胧状态挽救过来的作家给人们带来何等的幸福和愉快啊！狄更斯就是一个围绕英国平庸生活的金环、凡人小事的圣光、英国的田园牧歌。他的主人公及其命运是他在市郊的狭窄马路上找来的，而其他作家路经此地根本未曾留意，他们在贵族沙龙的枝形吊灯下，在神话的魔幻森林中的路上寻找主人公，他们探究的是冷僻、非凡而奇特之物。对他们，公民是物化了的世间重力，而他们要的只是热烈似火的、珍贵的、极度兴奋出现的灵魂和抒情的英雄。狄更斯让平凡的劳动者做主人公，他并不以为耻。他是一个"自造人"，来自下层，对这一环境一直保持着动人的敬畏，对日常的东西有一种奇特的迷恋，对毫无价值、"老掉牙"的旧物以及对生活小事兴趣颇浓。他的书本来就像充斥破烂的古玩店，人们或许认为这破烂不值一文，是一堆混乱不堪的奇怪之物，摆放在那里几十年，等待旧物癖买主，是可笑的废品。然而，狄更斯买下这些不值钱的尘封之物，把它们擦得锃亮，组装好，置于他那爽朗的太阳下，蓦然，它们闪耀着空前的光辉。他如此这般从平凡之人的胸腔掏出琐屑的、被人忽视的情感，装好情感的传动机构，使它们再次嘀嗒作响，突然像玩具小钟一样嗡嗡有声，然后歌唱起来了，唱出轻声、

老朽的曲调，比传奇骑士的忧伤的叙事诗、海女的抒情诗更可爱。狄更斯把整个资产阶级世界从忘却的灰堆里翻出来，加以组装，使其亮丽，在他的作品里又成了血肉丰满的世界。他以宽容的姿态描写它的愚蠢和局限，以爱心张扬它的美丽，把它的迷信写成一种新的、极富诗趣的神秘。在他的中篇小说里，灶马子的唧唧声是美妙的音乐，除夕钟声用人的舌头说话，圣诞节的魔术和缓了虚构的宗教情感。他从最不起眼的庆典节日里获得了深刻意义。他帮助简朴的人们发现平庸中的诗意，把他们最宝贵的“家”弄得温馨可人。“家”，这狭小的房间，壁炉中的红焰噼啪作响，干柴劈碎，茶放在桌上冒热气，这没有任何愿望的生活同世间贪婪的风暴、野性的鲁莽隔离开来。他要把诗意教给那些被紧缚在日常生活中的人们。他向成千上万甚至数百万的人指出，永恒不朽的东西就存在于贫乏生活的某个地方，静悄悄的欢乐火星存在于日常生活的灰烬中，他教他们如何让死灰复燃，使之变为爽朗舒适的热烈。他要帮助穷人和孩子，而不关心中产阶级那一套凌驾于日常生活之上的东西，他全心全意所爱的仅是普通的、中不溜儿的东西。他憎恨富翁、贵族，这些得到生活垂爱和优惠的家伙在他的作品中几乎总是流氓、骗子和守财奴，几乎是百丑图，很少是堂堂正正的形象。小时候，他常常到位于马尔沙利的监狱给父亲送信，那里囚禁了一些负债而无力偿还的犯人，他看见不少的抵押物，对人们用钱的急迫心情深为了解；他年复一年坐在汉吉福特鞋油厂一间肮脏、终年不见阳光的斗室里，把鞋油原料投进热锅，直到小手烫伤，眼泪汪汪；他最不能忘怀的是踯躅伦敦街头，在阴冷的晨雾中忍饥挨饿，一无所有，无人援手，豪华马车一辆一辆从这个哆嗦的孩子身边驰过，骑马的人也一溜小跑而过。城门尚未开启。他只有在小人物身边才有美好的经历，他只想对这些小人物给予回报。他的创作是非常民主的——但不是社会主义的，对社会主义，他还缺乏激进的意识，爱和同情心赋予他创作激情之火。他最喜欢置身于资产阶级世界——贫民窟

和食利者之间的地带。只有在这些简朴的人当中，他才感到舒坦。他把这些人的“蜗居”勾画得闲适、宽敞，好像他自己想在此居住似的；他给他们编织五光十色的命运，充满阳光与火焰；与他们同做知足长乐的美梦。他是他们的律师、辩护人、宠儿，是照耀在他们单纯、灰色世界之上的太阳，永远温暖、亮丽。

小人物的简单现实因狄更斯之故而变得多么丰富啊！整个资产阶级的现状，连同他们的家庭摆设、五行八作的职业、无比庞杂的感情再次变成一个宇宙，那既有星星又有诸神的宇宙。他那犀利的目光从小人物那面平滑、停滞、静水无澜的镜子里侦察到了宝贝，并用细眼网袋把这宝贝拎到亮处。他从纷扰杂沓中捕捉到许许多多的人，有多少？啊，成百上千，够了，可以住满一个小城了。他们当中，有些形象是不朽的，将永存文学史册，并且已进入人民大众的实际语言概念里。匹克威克、赛姆·威勒、佩克斯尼夫、贝策·特洛乌特这些名字会引起我们多少魔幻般的忆念啊，这些小说是何等丰富啊！大卫·科波菲尔的片断就可足够给另一作家写长篇巨制了。狄更斯的书堪称真正的小说，内容翔实，激动人心，而不像德国小说几乎全是横向扩展的心理小说。狄更斯的小说里很少有死角，很少有空洞的、似散沙一样松散的段落，总是事件的潮涨和潮落，真的，像大海一样深不见底，横无际涯，看不尽麇集的人们的杂乱，他们一窝蜂拥到舞台上，一会儿这个把那个挤下台，然后又像被漩涡卷走，没有哪一个悠闲地亮相、走过，他们相互补充、促进，又相互敌视，积聚着光明与黑暗。曲折、爽朗、严肃的纷扰就像小猫戏耍似的把情节的线团拨来拨去，感情大起大落，一切混杂在一起：欢呼、恐怖、傲慢。一会儿是感动的莹莹泪光，一会儿是轻松的欢笑。云聚云消，再积聚，终于来了一场暴风雨，过后，净化了的空气在妙不可言的阳光下散发。某些小说是无数次单打独斗的伊利亚特叙事诗，一个剥夺了神格的人世之伊利亚特。有些小说是恬静的田园牧歌。但他的全部小说，这些超群、旨趣无尽的小说都有

一个共同点，即奢华的多样性，即使最悲怆、最伤感的小说也要把一些诸如鲜花之类的可爱之物撒到叫人伤心的岩石上，那令人难以释怀的风雅，俯拾皆是，它像小块小块的青紫色，在书中广袤的草原上，谦恭地、隐匿地等待着读者；随处可见那无忧无虑的欢笑之细泉，从紧张事件的阴暗岩石里淙淙流出。狄更斯小说里的某些章节的作用可以用风景来比喻，这些风景如此纯净，未受人欲的触动而保持一股仙气。在开朗、平和的性格里，阳光璀璨。单凭这些，人们也得喜爱狄更斯，因为这些小的技艺实在太丰富、太伟大了。别的姑且不论，谁能把他的主人公，那些头发鬈曲、和蔼心善、面带微笑、一贯快乐的人逐一列举出来呢？他们被作家逮住，连同他们的怪脾气和独特个性。他让他们干五花八门的职业，使他们卷进赏心悦目的历险奇遇之中。他们人数虽多，但人各有面，绝无雷同。性格的细枝末节被刻画得纤毫毕现。人物没有统一的浇铸模式。一切都是活泼灵动的，并非虚构，而是被狄更斯那无与伦比的眼力发现的。

狄更斯的目光特别仔细，它是一种神奇、坚定的武器。狄更斯可以被称为视觉天才。我们观看狄更斯的每幅画像，青年时期的，但最好是壮年时期的画像，发现我们完全被这奇特的眼神所控制。但这不是作家那双在美妙激情中转动的眼睛，或者悲歌时忧郁的眼睛，也不是绵软、退让或热烈似火的眼睛，而是英国式的眼睛：冷峻、忧郁，像钢一样明亮。它又像钢铁做的保险箱，昨天或者多年前外界存入的钱款和其他一切均安放在内，不怕火烧，不怕丢失，还可隔绝一定的空气。其中有至高无上之物，也有冷漠至极之物，有伦敦小杂货店的某块彩色招牌，而招牌又是很久很久以前被一个五岁的孩子发现的，或者还有对面窗前一棵鲜花盛开的树。没有什么可以逃脱这眼睛，它比时代还要强大，它把一个一个印象排列在记忆库里，以备作家索取使用。一切都没有忘记，都不退色，一切安卧在内，香气扑鼻，色泽艳丽，保持着水汁，什么也没有凋谢或死

去。狄更斯的目力可谓天才无双。在《大卫·科波菲尔》这部伪装的自传体小说里，他用锋利的钢剪肢解童年的迷雾，那个两岁小孩对母亲和对侍女的回忆像剪黑色侧影像似的从潜意识的背景上剪掉了。狄更斯没有模糊的轮廓，不允许视觉做含意不明的观察，只许准确无误。他的叙述才能不让读者有自由想象的余地，他强奸读者的想象（因此，他就成了一个富于想象的民族的十分理想的作家了）。如果把二十个画家请来画科波菲尔和匹克威克的肖像，那么他们画出的肖像肯定十分相似，全都画出那个大腹便便的先生，穿白色西装马甲，眼镜片后有一双和善的眼睛；全都画出那个坐邮政马车去雅尔茅斯的男孩，漂亮，金发，有些胆怯。狄更斯写得如此鲜明、细腻，读者不得不跟着他那令人目瞪口呆的目光走。但他没有巴尔扎克那魔幻一样的眼力，巴尔扎克的眼力是让人们首先挣脱人物激情似火的云翳，而狄更斯拥有的只是世俗者的目光、海员的目光、猎人的目光、专注小人物的鹰隼似的目光。他曾经说过，细节构成生活的全部意义。他的目光就是捕捉细微特征，发现衣服上的污渍，不易察觉的尴尬表情，当一个人勃然震怒时，他又捕捉到那一绺从黑色假发套下面露出来的红头发，他体味种种细微的差别，在握手时，可以探知每个手指头的含意，并以微笑加以掩饰。狄更斯步入文坛之前曾当过多年的速记员，对某些技艺是训练有素的，比如把详细的简化成扼要的，以一杠代一个词，以简短的华丽词藻代一句话。后来他又在创作中练就了一种对现实简写的方式，用小的特征代替描写，把观察的精萃从斑驳陆离的事实中分馏出来，他观察外部小事的敏锐视觉是惊人的，不会忽略任何东西，就像照相机上的快门以百分之一秒的速度抓住每一动作、每一表情，什么也休想逃脱。而且，这视觉还通过目光的奇特折射而增强，这折射也不是像镜子原原本本映出物件的模样，而是像哈哈镜把物件的特征夸大。狄更斯一贯强调人物特征，并把特征夸大，使之超出本来的状态而进入漫画状态，也就是把特征强化，把它提升为某种象

征。肥胖的匹克威克在性格上也呈圆形，单瘦的人变得更单瘦。凶恶的人变成撒旦魔王，善良的人体态也完美。和所有伟大的艺术家一样，狄更斯不是朝伟大夸张，而是朝幽默夸张。他的叙述具有整体的、不可言说的轻松效果。这效果并非完全来自他的豪放性格，而是早已存在于他奇特的视角里了。这眼睛以超常的锐敏，把一切现象朝神奇和漫画方向夸大，从而反映生活。

事实的确是这样，狄更斯的天才存在于独特的视觉，而不是存在于他那有点过于资产阶级化的心灵。狄更斯本来就不是心理学家，不能神秘领悟人的心灵和事物的发展过程，即深色或浅色的种子经过神秘发育最终变成自身的颜色和形状的过程。他的心理学始于可视之物，他通过外表而典型化，首先是通过细枝末节的外表，当然，外表也只有独具慧眼的人才能发现。他和英国哲学家一样，不是从先决条件开始，而是从外表开始的。他捕捉心灵那最不起眼的、完全物化的外表，并通过他那奇特的、漫画式的眼力把典型性格经由外表塑造得呼之欲出。他让人从特征识别同伙。他安排教师克雷克尔的嗓门很低，说话费劲，人们从他说话吃力、额上血管鼓暴就知道孩子们很怕他了。乌里阿·希普双手总是冰冷而潮湿，由此可知此人的沮丧，像蛇一样的令人厌恶。然而狄更斯仅要那些能反映和衬托心灵的外表细节。有时，他描写的只是一种活灵活现的怪脾气，它束缚人并把人当成布娃娃一样随便加以摆弄。有时他又通过同伴来刻画主人公的特性。匹克威克要是没有赛姆·威勒，多拉没有吉卜，巴尔纳比没有拉本，吉特没有坡尼会是什么样呢？这方法不从典型人物本身，而是从荒诞不经的阴影来描写这个人物的特征。人物的性格本来就是各种特征的总和，这特征被狄更斯裁剪得如此鲜明，以致它们相互契合，天衣无缝，从而卓越地嵌拼成一幅马赛克图画。所以，它们在大多数情况下仅是外表的，显而易见的，它们对眼睛产生强烈的回忆，对感情则是模糊的回忆。如果我们在内心呼唤巴尔扎克或陀思妥耶夫斯基某个人物

的名字，那么就会有一种情感作答，就会忆及人物的忘我献身、绝望和混乱的激情。我们如果喊匹克威克，眼前就会浮现一幅图画，即那个快活、大腹便便、西装背心上缀着金色纽扣的先生。我们于是会有这样的感觉：人们想起狄更斯的人物，就会想起画成的图画；想起巴尔扎克和陀思妥耶夫斯基的人物，就会想到音乐。因为后面两位是由直观而判断地创作，而狄更斯仅仅是复制。那两位使用精神眼睛，狄更斯使用肉体眼睛。狄更斯捕捉灵魂的时间，不是在灵魂迫于创作幻想的呼唤于潜意识之夜幽灵般出现的时候，他伏击这个非肉体流的地方正是它在现实中留下积淀的地方。他捕捉心灵对身体的巨大影响，在这方面，任何东西他都不放过。本来，他的幻想仅是目光而已，所以，这幻想只够给处于社会中间地带、生活在凡人俗事中的人物和感情派用场。他的人物只在正常感情的适中温度下才富有弹性，倘若遇到激情的高温，他们就会像蜡雕熔化在伤感里；或者，他们会在仇恨中僵化，极易破碎。狄更斯擅长写直线型性格，而拙于描摹那行云流水一般由好变坏、由上帝变动物的过渡型性格。他的人物一贯单一，要么是英雄的高蹈超拔，要么是流氓的卑鄙无耻。他们都是与头上的圣光或与身上的烙印①相匹配的典型人物。狄更斯的世界动荡在善良与邪恶、多情与无情之间。除此而外，若要进入神秘、魔幻、盘根错节的世界，狄更斯还找不到门径。宏伟、英雄之类是不可捕捉的，也是学不会的。永远停留在天才和传统、超凡和平庸之间，这既是狄更斯的荣誉，也是他的悲剧：他永远停留在尘世那被调整的轨道上，停留在可爱、感人、舒适、资产阶级诸如此类的范围内。

但是，这个荣誉并不能使他心满意足，这个田园作家还渴望写悲剧，虽然他一再努力地写，可悲剧总是被写成戏剧冲突。这里，就是他不可超越的界限。他在这方面的试验不是令人由衷喜悦的。尽

① 中世纪烙在罪犯身上的印记。——译注

管《双城记》、《荒凉山庄》在英国被视为崇高的创作，但我们的感情在说，它们是失败的，原因是这些书里的伟大情感是强装出来的。诚然，狄更斯为制造悲剧所做的努力还是值得称道。他在小说里堆砌各种阴谋，在主人公头上筑起大灾大难的拱顶，大块大块的石头高悬于上，他呼唤豪雨之夜的恐怖来临，呼唤人民起义和革命，开动恐怖、惊惧那一整套机器。然而，那类崇高的恐怖始终没有到位，它仅仅是惊惧的肉体反射，而不是心灵的恐惧。深刻的震撼、暴风雨般的作用力在他的书里从未间断过，它们使心脏在闪电之后长啸或沉吟。狄更斯堆砌着一个个危险，可人们内心并不害怕。在陀思妥耶夫斯基那儿，有时会突然出现悬崖深谷，当人们感到这深不可测的悬崖在自己胸内裂开，就被吓得气喘吁吁、魂飞魄散，就顿感脚下的根基消失而晕眩，但这是一种似火而甜蜜的晕眩，人们乐于向深渊坠落，当然也有悚惧。这感觉中的欢乐和痛苦达到白炽化程度，以致很难将二者分离。狄更斯也有类似的断崖深谷，他把黑暗填入深谷，指出全部危险所在，然而，人们心里并不惧怕，也没有那种精神向下坠落的甜蜜晕眩。人们在此总有安全感，好像抓住栏杆似的，因为他们知道，主人公是不会坠落下去的。同情和正义这一对天使总是展开白色羽翼翱翔在这个英国作家的世界里，它们定会在所有裂缝和深渊之上托住他，使他安然无恙。狄更斯缺乏制造悲剧的勇气，缺乏残忍。他不具备英雄气质，即伤感气质。悲剧就是反抗意志，就是伤感，就是对眼泪的渴求。狄更斯从未达到过绝望的痛苦所特有的那种无泪无言的境界，他最擅长描写表层的严肃情感，即温和的激动，比如《大卫·科波菲尔》中的多拉之死。当他蓄势准备做真正大动作时，首先给他臂助的就是“同情”这个东西。同情之油（常常是日久变质的）是一种制剂，只对人们所呼唤的风暴起润滑作用。结局只能是一份宣告世界末日的预言书，一个世界法庭，好人上天堂，恶棍受惩罚。很遗憾，狄更斯把这公正放在他的大多数小说里，恶棍流氓被溺死，或互相残杀；胆大妄为和为富

不仁者纷纷破产；主人公闲适自安。这是地道的英式道德肥大症，它提醒狄更斯那伟大超卓的灵感，就是要写悲剧式的小说。这些作品的世界观——安装在作品内部、保持作品稳定性的陀螺——已经不是什么自由艺术家的正义了，而是英国小市民的正义。狄更斯控制感情，而不让感情自由流泄。他不像巴尔扎克允许感情彻底放纵，而是用堤坝和沟渠控制，引导感情进入运河，让它们推动资产阶级的道德水磨机。布道者、牧师、浅薄的哲学家、乡村教师，无形地同他坐在艺术家工作室内，相互混杂，他们误导他，让他把严肃的小说最好当做青年的楷模和对他们的儆戒来写，万万不要写成受屈辱的模拟图象。这个好想法受到了褒扬。狄更斯逝世时，温彻斯特大主教称颂他的作品，说人们可以放心地把他的作品交到每个孩子的手里。然而，正因为他的作品没有按照生活的真实来揭示生活，而是想向孩子们怎么讲就怎么写，才减煞了作品的说服力。对我们这些非英国人而言，他写道德无疑过了量，简直是车载斗量，鼓吹过多。要成为狄更斯的主人公，这人必须是道德的化身，清教徒式的理想人物。然而，同样是英国人的费定和斯莫勒特，孩子们在他们那儿则如同生活在一个讲求感官享受的时代。主人公要是在某次斗殴中把对手的鼻梁打塌，或者他尽管热爱一位出身贵族的女子却又同他的侍女睡了一觉，这些对他均无大碍；可在狄更斯的书里，纵欲者根本就不敢干这类可恶之事。即使越轨的人物也是没有恶意的，他们兴致一来，也可能追求一个老处女而毫不脸红，不过仅此而已。放荡的家伙迪克·斯威夫勒站在那儿，可是和他相好的放荡女郎又躲在何处呢？我的天，这家伙喝了四杯浅色啤酒，而不是两杯，付账不怎么规矩，散散步，这就是一切，最终他适时得到一笔遗产——当然是一笔不丰厚的遗产，非常体面地娶了那个在道德上帮助了他的姑娘做妻子。在狄更斯的书里，流氓无赖也并非真的不道德，尽管他们有许多恶的本能，但也有纯洁的地方。英国这类不讲求感官享受的谎言像火灾一样存在他的作品里。

斜眼的伪善总是忽略它不愿看到的东西，狄更斯也是把他感觉的目光从真实移开。维多利亚女皇的英国阻碍了狄更斯，阻碍他去创作内心渴盼的完美的悲剧小说，它把狄更斯完全拉进满意的平庸之中，用宠爱的手臂死死抱住他，使他成为它的性伪善的辩护律师。

对这位艺术家来说，假如没有一个自由世界可供他那创造性的渴望逃遁于其中，那么他也就不可能拥有一双银色翅膀，使他奋翮高翔而超越此类实用主义那郁闷而发霉的范畴了。这翅膀便是他那快乐的、几乎超尘拔俗的幽默。

狄更斯营造了一个快乐的自由世界，这儿一派熙和景象，没有被英国的浓雾笼罩，这世界即是童年的乐园。英国的谎言要剪除人们的感官享乐，强迫成年人屈从它的淫威；孩子们则好像置身天堂，无忧无虑，充分发展自己的感知能力。他们还不是英国人，而是鲜亮的人类小花，英国虚伪的雾霭尚未荫蔽这个色泽斑斓的世界。在此，狄更斯未被英国资产者的良心阻碍，他创造了不朽的业绩。他小说中的孩提时代妙不可言，我认为，这类儿童人物形象，这些童年爽朗而严肃的插曲是永远不会从文学史上消失的。谁能忘记小尼尔们的“奥德赛”①呢？谁能忘记他们与白发苍苍的爷爷一起告别通都大邑的烟雾和冥晦，步入原野那片正在苏醒的亮绿呢？他们嘴角挂着天使般的微笑，温柔而和善，这微笑帮助孩子们度尽劫波，伴随终老。狄更斯的这种意识，即超越一切感伤到达最真实、最生动的人的感情，的确是极富感染力的。这是特勒德尔，穿宽大灯笼裤的胖小子，他用画骷髅的办法忘记被揍的疼痛；这是吉特，是忠诚者中最忠诚的孩子；这是小尼克尔贝；还有一再出现的这个漂亮的小伙子，“矮个儿，别人不怎么亲切待他”，他不是别人，正是查理·狄更斯自己。没有第二个人能像他一样，把自己童年的欢乐

① 《奥德赛》是古希腊盲诗人荷马的一部史诗。——译注

和忧伤写得如此永垂不朽。他一再讲述这个受屈辱、孤独、被惊吓、爱梦想、被父母遗弃的男孩。他的激情使他在写作时抛洒热泪，他那低沉的语调饱满，有如洪钟悲鸣。狄更斯的小说里，这种儿童轮舞是永远不会被遗忘的。这儿贯穿着欢笑和痛哭、崇高和滑稽，形成美不胜收的彩虹；伤感与崇高、悲怆和滑稽、真实和虚构相互调和成一种空前的新的品位。这儿他克服了英国式的尘俗气，不受局限，所以无比伟大。如果给他树立一个纪念碑，那么必须用大理石做儿童轮舞群像环绕在他周围，环绕在他这个儿童保护者、父兄辈周围。他的确爱他们，他们是人的本质的最纯洁的形态。他要把人写得可亲、令人同情，办法就是让这人具有稚气。为了孩子之故，他甚至爱那些弱智者、精神错乱者，他们都是些很幼稚的人。在他的小说里，总有那么一位温和的精神病患者。这类患者那失去了的感觉像白色小鸟高翔于这个可咒的忧愁的世界上空。对于他们，生活已不是一种劳累和使命，不是问题，仅是快乐的、全然不懂却又美好的游戏。看狄更斯描写这类人物，实是一件感人之事。他攥住他们，关切地像对待病人一样，把许多像圣光一样美好之物置于他们头部四周。在他看来，这些人快乐无极，永留在儿童天堂里，童年就是狄更斯作品的天堂。我读狄更斯的小说，一旦读到孩子们成长起来，我总是怀着忧伤的焦虑，因为我知道，最甜蜜、不可复得的东西失落了，诗意同凡俗、纯洁的真实同英国的谎言即将合流了。狄更斯的内心深处似乎很有同感，他总是很不情愿把小主人公交付给生活，他从不陪伴宠爱的主人公到那个岁数，即他们变得平庸，成为摊贩、车夫的那个岁数。他同他们告别，要等到把他们引到高处直至在教堂举行婚礼，或者度过劫难到达舒适生活的波平浪静的港湾。在他的一系列色彩明丽的儿童群像中，有一个小孩是他最喜爱的，这就是小尼尔。小尼尔的形象寄托着他对一个夭折的女孩的永恒记念，他是很珍视这女孩的。他从不让她进入这个粗暴无情的、令人心灰意冷的世界，这个欺骗的世界。他让她永留童年的天

堂，提前让她闭上温柔的碧眼，让她毫无预感地从早年的光明走进死亡的黑暗。对于现实世界，她是无比可爱的。

我已经说过，狄更斯反映的世界是资产阶级的简单世界，是饱食终日、不思进取的英国，是生活中各种非同寻常的事件的横截面。这么贫乏的世界只有通过伟大的情感才能使它变得丰富。巴尔扎克因仇恨、陀思妥耶夫斯基因爱耶稣而使资产阶级变得强大，狄更斯则用幽默把资产者从沉重的苦难中解救出来。他不是从客观的重要性观察小资产阶级世界，不是给那些诚实的人们唱颂歌，也不讴歌他们那自得其乐的能干和简朴，而是善意和打趣地朝他们眨巴眼睛，像哥特弗里特·凯勒和威廉·拉贝一样，在他们那小人国的忧愁里加进一点可笑的东西，这可笑是善意和亲切的。人们因为这些笑话和诙谐更喜欢他们。幽默有如阳光照射在他的书上，使书里简朴的景色顿显活跃、可爱，充满无数惹人喜爱的奇迹。一切皆因幽默烈焰而生动、真切起来，即使虚假的眼泪也像金刚石一般闪光，微弱的热情也似火焰一样熊熊燃烧。狄更斯的幽默把他的作品提升到超越时代的高度，这幽默神出鬼没，悬浮在作品的空气里，它以神秘的音乐充实这空气，带动它并使之进入舞蹈旋转状态，进入生活的巨大快乐之中。这幽默无处不在，即使在墨黑的混乱的矿井里，它也宛如矿灯发亮，解除过度紧张，用讽刺的低音缓和伤感情绪。这是一种怪诞，是作品中的缓冲剂，平衡剂。它是不朽的。这当然是英国式的幽默，狄更斯的一切均是英国式。这幽默也不涉及感官享乐之类，它没有自我忘却、自我陶醉在情绪中，从来没有越轨放荡。它在夸张之时尚能保持适度，不像拉伯雷粗声叫喊，打嗝儿；也不像塞万提斯狂喜得翻跟斗，或者像美国人颠三倒四陷入不可能的事情中。它常葆正直和冷峻。像所有英国人一样，狄更斯微笑时只动嘴，而不牵动整个身体，他的朗笑不是自己燃尽，而是只发出火花，把零星的光亮分散在人的血管里，闪耀着无数小火花，像戏谑的鬼火显现，像现实生活里的调皮鬼，讨人喜欢。

狄更斯的幽默是感情陶醉、放野情怀和冷峻讽刺之间的平衡剂，他一贯描写中间状态，狄更斯似乎命当如此。他的幽默是其他英国伟大作家无可比拟的，既无斯滕尼斯那深刻入微、灼伤皮肉的讽刺，又无费定那英国绅士高视阔步、诙谐的爽朗。它灼人不像萨克雷那么叫人痛得钻心，而是让人感到舒服，根本不痛，恰似太阳的光圈在头和手的周围同人嬉戏，充满着喜悦。它不想搞道德说教，不想挖苦，也不想在傻瓜的帽子下隐藏某种庄重的真理，它根本就不想干啥，它什么都不是；它的存在漫无目的、理所当然。爱开玩笑的人隐身在狄更斯的奇特视角里，此人在这里对人物形象润色、修饰和夸张，使人物形象比例失调而显滑稽、扭曲而显可笑，从而使千百万读者感到愉悦。一切全都进入这个光圈，它似乎从内向外发光。即使骗子流氓也具有幽默的光环。当狄更斯观察世界时，整个世界似乎必须对他微笑。一切都在闪光、旋转，这个多雾之国对太阳的渴望似乎永远得到满足了。狄更斯的语言翻着跟斗，句子既穿插，又分开，同含义捉迷藏，提出一个接一个的问题，相互戏谑、迷惑。愉悦激励它们跳起舞来，姿态优美生动。这幽默不可动摇，即使不加性描写的盐分，它仍旧食之有味；即使出版家在作者身后频频催稿，这幽默也保持不乱。狄更斯无论发烧、贫困还是愤怒，其幽默爽健的写作风格总是一以贯之。这幽默不可抗拒，它固定在他那锐利无比的眼光里，它随这眼光的熄灭才熄灭。人间没有任何东西损害它，时代也不能破坏它。倘若有人不喜欢诸如《灶边小屋》一类小说，拒斥某些章节的欢笑，那么，我对这些人是不理解的。人们的精神需求、对文学的需求可能产生变化，但是，当人们的生活意志栖息于舒心的时刻，当生活情感荡起微波、渴望获得某种和谐的心灵的激动时刻，当人们渴望欢笑的时刻，人们依旧会捧起这类书来阅读的。在英国乃至全世界，这的确是一类独特的书。

这类充满人间烟火气味的作品，其伟大和不朽之处在于：它包容阳光，辐射温暖。人们不应只关心这些作品的艺术力度和作品中

的人物，还应关心它们对大众广泛的影响力。可以说，狄更斯给世间增添了欢乐，但我们却不能对这个世纪任何别的作家说这句话。读他的书，千百万双眼睛充满欢乐的泪珠，欢乐重新被植入失去和掩埋了欢笑的人们的心田。狄更斯的影响力大大超出了文学的范畴。富翁读到切利比兄弟的故事便陷入思索，并且进行捐赠，就是说，心硬如铁的人被感动了。《奥列佛·退斯特》出版时，孩子们在街头得到很多施舍，政府修缮了穷人住房，查看私人学校。在英国，因狄更斯的缘故，同情和善意增加了，无数穷人和不幸者的命运得到和缓。我知道：这非同寻常的影响与对艺术作品的美学评价毫不相干，但它是重要的，因为它表明，每个伟大之作可以超越幻想世界——创作意志可在此魔幻般地自由翱翔，从而引起现实世界的种种变化，即本质的变化、可视的变化及情感温度的变化。与那些请求别人同情和赞誉自己的作家相反，狄更斯给时代增添欢笑和趣味，促进它的血液循环。自从这个年轻的议会速记员执笔描写各种人物和命运之日起，世间就变得豁然明亮起来了。他为时代挽救了欢乐，为后来几辈人，为英国——处于拿破仑战争至帝国主义这段历史时期的英国——挽救了欢乐。多年后，人们还将回顾这个早已逝去的世界，它有许多罕见的职业早已在帝国主义的迫击炮里化为齑粉；多年后，人们还将回头审视这坦直、单纯、静默的欢乐生活。狄更斯创造了英国的田园牧歌。面对强大之物，我们一点也不小觑轻微之物，田园牧歌也是一种永恒，一种最古老的回归。睡莲、牧歌、避世者的诗歌——摆脱可怕的欲望，在诗歌中得以喘息，在狄更斯这儿都得到更新，它们今后还会随着人事更替更新的。激动中的呼吸间歇，紧张前后的力量积聚，不断锤炼之心获得满足的时刻，全都来到狄更斯身边。有来就有去。有人创造强大的，有人创造静默的，查理·狄更斯把世间静默的片刻补给了诗歌。当今，生活更加喧嚣，机器轰鸣，时代在快速变化中呼啸飞奔，然而，田园牧歌依旧不朽，因为它是生活的欢乐所在。它会回来的，恰如蓝天在暴

风雨后再现，生活的永恒欢笑在克服心灵危机和震荡之后重来。当人们需要欢乐，当人们被激情那可悲的紧张弄得疲累不堪、想从轻微细小的事物中聆听文学那神异的音乐之时，狄更斯就会从被遗忘中重新回来！

原书空白页

陀思妥耶夫斯基

原书空白页

引　言

庄重地论述费多尔·米哈伊罗维奇·陀思妥耶夫斯基以及他对我们内心世界的意义，是一件既困难又需要负责任的事，因为陀思妥耶夫斯基及其作品的广度和力度需用新的标尺来衡量。

人们与陀思妥耶夫斯基接触未久，便误以为已经了解他那容量极大的创作和他本人了，可是接着在他身上却发现一个浩渺无边的宇宙，这宇宙有着自我旋转的星辰和另一种空间音乐。人们本想游遍这个宇宙的，可现在不禁气馁起来了。这宇宙魅力何在？它的思想像被浮云遮蔽，一直延伸至无尽处，它的信息也太陌生，不可能把这片新的天空直接仰视清楚，它可不是故乡那熟悉的天空啊。如果不从内心去体验，陀思妥耶夫斯基是个微不足道的人物；只有在我们存在的最底层、在存在的恒定之物里，我们才有望找到与他根连根的联系。俄罗斯的景色从外表看是多么陌生啊！就像那辽阔的草原，无路可寻，我们这个世界对那边的世界知道得真是太少了！那边，并非亲善的东西筑起阻挡我们视线的篱墙；那边，很少有安歇的时刻。孕育着闪电的、神秘朦胧的情感随着冷峻似冰的明晰思想而变化，天幕上，神秘的火红似血的北极光取代温暖的太阳在熊熊燃烧。人们伴随陀思妥耶夫斯基进入太古世界中。那充满魅力的世界，既远古又像未被开垦，于是，一种甜蜜的恐惧迎面袭来，就像永恒的自然力的临近，这时，赞赏的心灵立即渴望在此停留下来，可是，马上又有一种预感在警告激动的心灵了：这儿终究不是故乡，必须回到我们那个温暖、亲切、较为狭窄的世界去。人们羞惭

地感到，对于普通的目光来说，这块执拗的风景地简直是广袤无边，对于颤抖的呼吸，这时而似冰时而如火的空气简直太强大、太压抑了。倘若这片异常可悲、充满尘俗气的土地不被星光灿烂、无边无际的善良天空所笼罩，那么这个心灵就会因惧怕而逃遁了。那天空也是我们共有的，只是，那无际的苍穹比我们温带的更高罢了。那里的思想正处在严寒之中。只有把友好的目光从这片土地移开而仰视天空，才感到这无穷的人间悲伤得到无穷的安慰，在恐惧中想象伟大，于黑暗中想象上帝。

这仰视最终把我们对陀思妥耶夫斯基作品的敬畏变成热爱。只有深入洞察他的作品的特点才使我们明了这个俄国人那深厚的博爱情怀。然而，要潜入这位强人的内心深处，道路是多么遥远啊！多么像在迷宫求索啊！当我们试图从他作品的无穷广度进入无穷深度之时，这独特之作就变得更加神秘了。广度充满力量，深度叫人害怕，到处浸润着秘密。他塑造的每个人物是一条条通向人间恶魔深渊的坑道，每部作品、每个人物的后面是永恒的黑夜，并亮着永恒之光：陀思妥耶夫斯基通过塑造人物命运、决定他们一生而使自己同存在的一切奥秘联系起来了，像亲兄弟一样联系起来了。他的世界横亘在死亡与疯狂、梦境与现实之间。他本人的问题总是同人类不可解决的问题相衔接，每块光亮的平面都反映着人们对解决问题的一筹莫展。作为人、作家、俄国人、政治家和预言家，陀思妥耶夫斯基到处放射出他那永恒的本性之光。没有一条路通到他生命的终点，没有一个问题一直通到他心灵的最深处，只有热情可以向他接近，但这热情也只能屈辱地深感愧恧，因为与他对人怀着微妙的敬畏相比，这热情必须安于更为渺小的地位。

陀思妥耶夫斯基从来没有动手招呼我们到他身边去，而我们当代的其他文学大师则公开他们的意志。瓦格纳除作品外还发表纲领性的解释，也以笔战自卫，托尔斯泰打开他日常生活的每一扇门，让每个好奇的人进来，每问必答；而陀思妥耶夫斯基除了在写

就的作品里而从不在别处泄露自己的意图，他把种种计划焚毁在创作的激情中。他沉默一生，战战兢兢地度过一生。一辈子几乎没有什么需要别人证实。至于朋友，仅年轻时有过，他的壮年是孤独的。对他来说，献身于个别的人就意味着减少对整个人类的爱。他的信函也只透露一点点生活的困厄，身体受刑的痛苦，尽管这些需要控诉、呐喊，但他在信中常常紧闭嘴唇。他的童年岁月大多是被黑暗包围着的，他的目光如今依旧喷火，有些人能看得出这些。然而，就人性而言，他现在离我们的确非常遥远，甚至非常抽象了。他是一个传奇故事，一位英雄，一位圣者。真实和预知的双重光辉围绕着荷马、但丁和莎士比亚的崇高的生活形象，这光辉也让我们能够目睹陀思妥耶夫斯基那超尘拔俗的尊容。他的命运无需借助文献，单靠理解他进而爱他便可知其全貌。

那么，人们必须在无向导的情况下，独自深入这座迷宫进行探索，必须用自己的生活激情之线取代阿利阿德妮引路线[1]。我们在他内心潜得越深，我们感知也越深刻。只有当我们触及到自身真实的本性时，我们才接近了他。谁对自己了解多，对他也就了解多。几乎没有哪个人能同他一样成为衡量普遍人性的最后一个标尺。通向他作品的道路要经过一切的激情涤罪所[2]、罪恶的地狱、人间各个层面的痛苦，即人的痛苦、人类的痛苦、艺术家的痛苦以及最后的、也是最残酷的上帝的痛苦。这道路是黯然无光的，为了不迷失方向，人们必须从内心点燃激情之火，求真的意志之火；在进入他的内心之前，我们必先游遍自己的内心。他不派使者来，只有生活体验引导我们到他身边；他没有证人，只有这个艺术家那极富魅力的灵与肉的“三一律”：相貌、命运、作品。

① 希腊神话，阿利阿德妮是克列塔国王米诺斯之女，所谓“阿利阿德妮引路线”系指她救其情人特修斯逃出迷宫的引路线。——译注

② 指天主教徒死后进入天国之前，先在涤罪所洗尽生前的罪恶。——译注

相 貌

初看，他的长相像个农民。下陷的脸颊呈泥土色，看上去有点脏。满脸皱纹，那是长年痛苦的犁沟。这个二十岁的病人皮肤干枯，没有血色。双颊突出，就像斯拉夫人的颧骨，它们一左一右，犹如两块大岩块。嘴唇沉默着有拒人于千里之外的意味。破损的下巴长满杂乱的胡须。泥土、岩石、丛林，这可怜的基本地貌，便是陀思妥耶夫斯基面容的深刻之处。在这张像农民，甚至是乞丐的脸上，一切黯淡无光，一切都显凡俗，无美可言。扁平，无血色，无光泽，黑糊糊，一块俄罗斯草原散落在岩石上，即使深陷的两眼也不能越过眼眶把这腐败的泥土照亮，因为双眼的正直火焰不是向外燃烧，使人看得真切；那锐利的目光是内向的，是向内进入血液燃烧的。一旦双目紧闭，死神就立即冲上脸颊，平时尚能维持脸部那颓败特征的神经质紧张，此刻已沉入麻木的死板状态了。

正像他的作品一样，这张脸起初也容易引起人们的情感波动，惶恐之中不敢与他接近。然而，不知怎么后来越来越像着魔似的，这惶恐居然与热情的赞赏合为一体了，这原因，大概是在灰暗而崇高、天然去雕饰的悲痛表情中，在这农夫一样狭窄的面孔上矗立着圆拱顶型的高额，这高额使面部昏沉之气一扫而光。隆额闪着白光，这思想的大教堂从阴影和黑暗中突起，它像经过锻打，又像松散的泥土之上、零乱的须发之上坚硬的花岗石。所有的光亮全都汇集到脸的上部，人们打量他的长相，似乎看到的仅仅是这宽大、有力、帝王似的前额。衰老的面部越是因病而憔悴，这高额就越是发

亮、越显宽阔，它像一片天空，笼罩在残疾和衰弱的身体上方，显得高远、坚毅。上方是思想的光耀，下面是尘世的痛苦。他对胜利充满信心的思想，其神圣外壳从来没有过比他躺在死榻上更光辉的时刻，他死时，眼睑松弛地耷拉在微张的两眼上，失去血色的双手贪恋地紧抱十字架（耶稣罹难的木质十字架还是当年一位女农民送给他这个囚犯的）。此刻，这十字架像早晨的太阳光辉，穿过夜色朦胧的大地照耀这张没有灵魂的脸，它与他的全部作品一起宣布同一个信息：思想和信仰把他挽救出来了，从抑郁、卑微、物质生活里挽救出来了。在生命终结的深沉之中，永存着陀思妥耶夫斯基的伟大。他的相貌从来没有表现出比他的死亡更强大。

他的生活悲剧

陀思妥耶夫斯基给人的第一印象总是可怕，第二印象才是伟大。若匆匆观察他的命运，初始印象也是残酷和普通的，正如他的相貌像农民一样普通。人们首先觉得，命运对他是一种疯狂的拷问，它用种种令人痛苦的手段折磨他羸弱的身体，长达六十年之久。贫困之锉磨掉他青年和老年时光的甘美，痛苦之锯深入骨髓，物质匮乏的螺钉残酷地旋进神经，燃烧的神经末梢不停地在肢体里来回扯动，极度敏感的细微芒刺从不腻烦地刺激他的热情，可谓苦痛备尝，刻骨铭心。初看这命运对他是一种疯狂的残酷、愤怒莫名的敌意，但转念才体会到，这命运之所以把自己锻造成一把坚固的铁锤，就是想从陀思妥耶夫斯基身上雕凿出一种与这位强人相适应的永恒强大之物，因为命运不会分派给这个非中庸之辈任何

安逸的东西，他的人生之路与十九世纪其他作家的生活坦途相比没有一处雷同。人们总是感到冥冥之中有一个命运之神力图使自己强大起来，以便能与最强者较量。陀思妥耶夫斯基的命运是《旧约全书》式的，英雄式的，与新时代和资产阶级风马牛不相及。像雅各①一样，他必须永远同天使角斗，对上帝发怒；却又屡屡像约伯②一样屈服。命运从不让他有安全感，从不让他懈怠。他总是感到处罚他的上帝的存在，因为他爱上帝。他不能在幸福之中歇息片刻，以便使他的人生之路无穷无尽向前延伸。有时，命运恶魔似乎已在他愤怒时停止作恶，允许他像别人一样走平凡的人生之路，但这时总会有一巨手伸出来加以阻挡，并把他推入荆棘丛中。命运有时把他抛高，也只是为了使他跌入更深的深渊，并且教训他，要他认识得意和绝望之间的距离有多大。命运把他捧到希望的顶点，要是别人就会慢慢消溶在大喜过望之中；命运也把他丢进痛苦的咽喉，要是别人会摔得粉身碎骨，痛不欲生。与约伯一样，命运也总是在最感安全的时候击败他，夺去他的妻子、孩子，让他背上疾病的重负，使他备受歧视，深感耻辱，目的是使他不要放弃对上帝的期待，指望通过不断的恼怒和期望可以从上帝那儿得到更多的东西。这好像是冷漠人世有意剩下这么一个人，以便表示，我们这个世界也有痛苦和欲望，而且痛苦还相当严重。而他，陀思妥耶夫斯基似乎也忧郁地感到了世界强加于他的强大意志，可是他从来不抗拒自己的命运，从来没有举起拳头。有时，他那伤残的身体会突然痉挛地站起，会在书信中爆发如咯血一样的热烈叫喊，然而，思想和信仰又把叛乱情绪镇压下去。他的内心存在着一个神秘的通达世故者，他知道压制他的那个巨手的神圣，知道他的命运那悲惨而宏富的意义。陀思妥耶夫斯基从痛苦中产生对痛苦的爱，他用痛苦的烈焰

---

① 雅各为犹太十二支派的始祖。——译注

② 约伯，人们常把他比喻成坚韧不拔的人物，《旧约全书》有记载。——译注

温暖着他的时代和人间。

生活捧了他三次，又三次把他摔下。生活很早就让他尝到名誉的甜头，处女作给他带来了声誉，但残酷的利爪很快抓住他，把他扔进无名者行列，送他进西伯利亚的卡托尔加监狱。后来他出狱了，显得更坚强勇敢，他那本《死囚监狱回忆录》使整个俄国陶醉了，连沙皇本人也泪洒此书，俄国青年对他怀着火一般的热情。他出版一本杂志，全民都能听到他的声音。他的首批小说问世了。接着天气突变，他的物质生活基础崩溃了，债务和忧愁鞭打他，迫使他流落异国；疾病咬啮他的肉体，他像游牧民族漂泊在欧洲各地，被他的民族遗忘。历经多年的辛劳和穷困之后，他第三次又从无可言说的可怕危难中崛起，在纪念普希金时发表的演说证明他是俄国头号作家、预言家。此时，他的声誉如日中天，可也就在此时，那只钢铁巨手将他击倒，整个民族狂喜的激情顿时化为泡影，晕厥地面对他的灵柩。命运不再需要他了，那残酷而智慧的意志得到了一切，从他的生存中获得了最丰硕的思想成果，于是，把这躯体的空壳扔掉，毫无顾忌。

由于陀思妥耶夫斯基的一生具有非凡意义的残酷性，所以成了艺术，成了悲剧。他的艺术作品吸收了他自身命运的典型特征，具有神奇的象征意义。他生命的缘起就是一个象征：费多尔·米哈伊罗维奇·陀思妥耶夫斯基诞生于一个贫困之家。自问世第一刻起，他的生存位置就被指定，即只能处在社会局外人和受歧视的位置，处于生活底层，与痛苦和死亡相伴。直至生命的最后一息（他在工人住宅区辞世，五楼靠边角的一个居室内），他从未逃脱这些东西的包围，那艰难的五十六个春秋，他始终伴随着贫穷和疾病。他的父亲与席勒的父亲一样，也是军医，出生于贵族家庭。他的母亲有农民血统。父母这两股出身的源泉汇流在他生活的根基，使之变成沃壤。他受到信仰要虔诚的教育，这很早就使他的感性生活转入极度兴奋。在莫斯科那间用木板隔成的陋室中——他与哥哥同

住这里，他度过一生中最初的岁月，对这段时光，人们是不敢称之为童年的，因为这概念从他的生活中消失了。他对童年一向讳莫如深，他羞于谈起，害怕引起别人同情。童年是他生平中的一个灰色空白点。而其他作家，一谈起童年就会涌现五彩斑斓的画面、温馨的忆念，或产生因童年不再的甜蜜遗憾。可是，当人们深情地注视他所塑造的儿童形象，注视他们火热的眼睛，也就相信已经熟悉他的童年了。他的童年肯定像科尔雅，早熟，想像力丰富，甚至产生幻觉，怀着长大要成就一番大业的狂热，充满着超越自己、“为整个人类受难”的强烈而幼稚的渴望；他也必定像幼小的涅托莎·尼斯万诺娃，正处于花季，他爱她，又歇斯底里地惧怕向她流露这爱；他必定又像伊尔尤契卡，那个嗜酒如命的上尉之子，对家庭的寒伧和贫困感到羞耻，却也随时准备为他最亲近的人辩护。

陀思妥耶夫斯基从黑暗的世界走到前面来了，变成小伙子了，童年一去不复返了。他逃进那个永恒的避难所，即五光十色的书本世界，这世界通常也是不得意的人们和被轻视的人们所拥有的。他与哥哥一起阅读，不分昼夜，博览强记。这个永不满足的小伙子把每个嗜好都搞过了头，以致嗜好变成了坏习惯，这个书本的幻想的世界又使他更加远离了现实。尽管他对人类满怀盛情厚意，然而，他的性格出现了病态，他惧怕人，内向，在他身上并存着冰与火，是个寂寞的狂热者。他的激情四处胡乱摸索，在“地下室年代”走着越轨的黑路。他孤独异常，对一切淡漠，对每个幸福都有负罪感，倔强地紧闭嘴唇。由于经济拮据，他参了军，好挣几个卢布。在军队中他也找不到知己。于是，他青年时代受压抑的几年时光终于来到了。正如他书中的主人公一样，他生活在角落里，过着“穴居人”的生活。他梦想和思索着，掺杂着种种秘密罪恶的思想和观念。他的事业心尚未找到出路，只有暗中倾听自己的心声，积蓄力量。他觉得这力量在心底发酵，感到既狂喜又害怕。他不敢激动，怕破坏这正在大量孵化的力量。他变成沉默和孤寂的傀儡，真是暗无天日。几

年又在期待中过去了。这时，他患了一种疑心病，总有一种死亡的恐惧感。所以他常常惧怕世界，也惧怕自己，对心中的混乱深感颤栗。夜间，他翻译巴尔扎克的小说《欧也妮·葛朗台》，席勒的《唐·卡洛斯》，想以此摆脱混乱的经济状况，挣点钱用（他的钱都花掉了，用于不同的嗜好、布施捐赠和放荡生活）。这些阴暗多雾的日子不断重复，久而久之成了一种特有的固定模式。他的处女作，小说《穷人》终于成熟了，成熟于恐惧和狂喜那似雾似梦的状态中。

此书写于一八四四年，当时他二十四岁。这是一部研究人的杰作，是他饱含激情、流着眼泪写就的。作品表现他遭受的屈辱和贫困，赞美自己的强大力量以及甘受痛苦、无限同情他人的情怀。脱稿后，他又怀疑地翻阅一遍，预料书中有一个命运如何结局的问题。思考了很久他才决定把手稿送给作家涅克拉索夫审阅。两天过去了，没有得到答复。深夜，他仍枯坐家中，思索着，工作着，直至灯火熄灭。凌晨四时，门铃骤然响起，陀思妥耶夫斯基惊怔不已，开门时，涅克拉索夫一下子投入他的双臂，吻他，向他欢呼。在此之前，涅克拉索夫和一位朋友一起阅读了文稿，他们欢庆，整夜流泪，他们要拥抱陀思妥耶夫斯基。这便是他生活中的第一次成功，深夜的门铃给他带来声誉。两位朋友相谈甚欢，交流、分享着幸福和喜悦 。之后，涅克拉索夫又急忙赶到俄国最权威的评论家别林斯基那里，人还没进门就嚷嚷开了："又出了一个果戈理！"他把文稿当成旗子在手里挥舞。"你们那里，果戈理真如雨后春笋。"别林斯基怀疑地喃喃低语，对来人的过分高兴有些不悦。但是，当陀思妥耶夫斯基翌日拜见他的时候，他的态度变了。"您 ，是啊，您领悟所创作的东西啦！"他激动万分，朝这位一时乱了方寸的小伙子大声说道。悚惧朝陀思妥耶夫斯基袭来，对这突然而至的荣誉，他感到一种甜蜜的惶惑。他走下楼梯，犹在梦中，于马路转角处立了一会儿，他陶醉了。他首次感到陶醉，但又不敢相信，激励他向上的那些黑暗和危险的东西竟然是"伟大的"东西，这正是他童年梦寐以求的，

就是他要为整个人类受难的不朽业绩啊！反抗和忏悔、自豪和屈辱在他胸中杂乱地震荡，他不知道，究竟该相信哪个声音。他喝醉了，踉踉跄跄越过马路，幸福和痛苦混合在泪水中。

陀思妥耶夫斯基就这样被发现，当了作家，真是动人心魄。他作品的形式神秘地仿效自己的生活形态，作品的粗略轮廓带有恐怖小说那陈旧的浪漫主义痕迹。在他的生活里，常常出现情节剧的萌芽，但总是悲剧，这剧呈现高度紧张：各种结局往往压缩在几秒钟内，没有任何过渡，十秒或二十秒的狂喜或急变就决定了整个命运。这种结局或许可以称为生活中癫痫病发作——一秒钟狂喜，然后晕厥倒地。每次飞升都是以跌倒为代价的。别林斯基给予他荣誉的那一秒钟是他以多少辛劳和绝望的钟点为代价啊！可是，谁能料想到，别林斯基在那一刻加在他头上的荣誉光环同时也成了脚镣的第一环节！陀思妥耶夫斯基拖着这叮当作响的脚镣辛苦劳作，度此一生。《明亮之夜》是他作为自由作家的最后一部小说。这期间，创作对他而言，既是获取，也是偿还，因为他创作的每部作品，未动笔就因预支而抵押，孩子尚未出生就卖给这个行业以供奴役。他永远被圈进文学的牢狱，他一辈子总是震耳欲聋、绝望地呼喊要自由，直到死神降临才斩断了他的脚镣。最初的创作兴致正浓，刚开始创作的他也没有料想到痛苦，于是他很快就完成了几部中篇小说，嗣后，又在谋划写一部长篇。

就在这时，命运伸出了手指，向他警告。他内心那个警觉的恶魔不想让他生活得过于轻松。终于，为他所爱的上帝给他送来了考卷。

就像上次一样，夜间又响起门铃声，他惊慌开门，但这次不是活人的声音，不是欢庆的朋友，不是荣誉的信息，而是死神的呼唤。军官们和哥萨克人闯入屋内，受惊扰的他被捕了。证件被查封。他在桑克特-保尔斯城堡的一间斗室坐了四个月牢，十分消瘦。他根本不明白，人们指控他的罪行到底是什么。他的全部罪行是：参与

几个朋友的讨论会,这讨论会被夸大为彼得拉谢维斯基的阴谋。他的被捕无疑是个误会。但判决却闪电般地下达了,且苛严无比:用药粉或铅粉毒死!

他的命运被逼进新的一秒钟,他一生中最短暂、最富有的一秒钟,在这一秒钟内,生与死之唇交接,火热狂吻。晨光熹微中,他与九个难友一起被带出监狱,人们给他穿上死囚衫,四肢被绑在木桩上,眼睛被蒙住。他听见有人在宣读死刑判决书。鼓声隆隆。他的整个命运被挤压在瞬间的等待中,无尽的绝望和生之贪恋被挤压在这稍纵即逝的一刹那。只见一位军官举起了手,挥动一块白布并宣读特赦令,于是,他由死刑被改判押至西伯利亚监禁。

现在,他从获得的第一个荣誉跌入事出无名的深渊。四年中,一千五百个栎木桩围隔了他的视线,他每天含泪在木桩上刻痕数完4×365个日子。他的同伴有的是刑事罪犯,有的是小偷、凶手。他的工作是磨石膏、运砖、铲雪。《圣经》是唯一被允许的可读之书。一条癞皮狗,一只翅膀残废的老鹰是他唯一的朋友。他被关在"死囚监牢"达四年之久,黑暗重重,被人遗忘。当缚住伤痕累累的双脚的铁镣被砸开,当他终于把那些栎木桩和那道破败的褐色围墙抛在身后时,他完全变成了另一个人:身体饱受摧残,荣誉化为灰烬,生计被断绝。唯有他的生存欲望未受损害,也不可能被损害。从他那被揉碎的肢体的熔蜡中燃起了狂喜的烈焰,而且比任何时候都要明亮。后来他又在西伯利亚滞留数年,处于半自由状态,不允许发表任何文字。就在流放地,在极度辛酸、无比孤独中,他与第一个妻子缔结了奇特的婚姻。她是病人,勉强报答他的同情之爱。有某种模糊的献身悲情隐藏在他决意成婚的决断里,永不为好事者和敬畏者所知。人们只能从《被侮辱和被损害的》这部小说的几个暗示中料想他那幻想式的牺牲所包含的不曾披露的刚勇。

被世人遗忘的人回到了彼得堡。他的文学施主们使他跌了跤,失去了朋友。但他勇敢地奋力拼搏,又从波峰浪谷中游到光明之

处。《死囚监狱回忆录》对囚禁时期作了不朽的描述，并把俄国从冷漠的麻木状态中唤醒。整个国家惊恐地发现，在这个平静的世界的下层，在呼吸都能听到的近处还存在着另一世界，就是那万般痛苦汇集的"涤罪所"。在俄国各地，直至克里姆林宫，燃遍了控诉的火焰，沙皇本人面对此书也泣不成声。陀思妥耶夫斯基的名字有口皆碑，仅在一年内，他的声誉又再次得到重建，比任何时期都高，持续时间都长。他获得了新生，与哥哥一起出版了一本杂志，几乎是他独自撰稿。他既是作家，又是鼓动家、政治家。读者的反响极为强烈，杂志得到最广泛的传播。他又写完一部长篇小说。幸运老是朝他眨巴着眼睛，阴险地引诱他。看来，他的命运永远得到保障了。

但是，那个支配着他的生命的模糊意志又说话了：现在为时尚早，因为他还有一种人间的苦头没有尝过，这就是流亡的折磨及生活无着落。西伯利亚及其监狱是俄国最恐怖的畸形缩影，但毕竟还是故乡。可现在他迫不得已要流亡国外了，原因仅仅是他对人民的热爱。在成为民族先行者之前，他不得不再次退回到无名者的境地，更加坠入黑暗之中。天空再次闪起雷电，毁灭的一刻又来了：杂志被禁！这又是一次误会，与第一次一样，险些要出人命。恐惧似雷霆，一个接一个降临。他的夫人死了，紧接着他哥哥也撒手人寰，他最好的朋友和助手一时也辞世了。两个家庭的债务像铅块一样沉重地压在他身上，他的脊梁弯了，无可忍受的重负！他依旧竭力抵抗着，日夜发狂工作，写稿、校订、自己印刷，目的是节省钱，挽救名誉和生存。但命运比他更强。终于，在某夜，他像罪犯一样从他的债权人面前逃走了。

他开始了在欧洲的多年漫无目的的流亡生涯。终于摆脱俄国——他生命的血的源泉——那残酷的羁绊，它像西伯利亚卡托尔加监狱的栎木桩愤怒地束缚着他的心灵。这位最伟大的俄国作家、一代天才、永无止境的使者失去了故乡的呵护，囊空如洗，漫无目的，从一个国家流亡到另一国家，这多么可怕啊！他好不容易找到

一个栖身之处，那是一个狭窄而低矮的房间，一派寒酸。癫痫这个恶魔伸出利爪撕扯他的神经，债务、汇票和各种应负的义务鞭打他催逼他干着一件又一件工作，窘迫和耻辱驱赶着他从一个城市流落另一城市。假如有一线幸运之光在他的生活里闪现，命运立即就把新的乌云推到他面前。一个从事速写的年轻女郎成了他的第二个妻子。第一个孩子刚生下就夭折，数日后不得不继续流亡。如果说西伯利亚是"涤罪所"，是他痛苦的前院，那么法国、德国和意大利就是他的地狱了。人们几乎不敢对他这时期的悲惨生活做设身处地的推测。然而，当我漫步德累斯顿街，路经某幢低而脏的房舍之时，一种想法总是萦绕在我心头：他是否就住在那些萨克森人小贩和苦力集居的某处呢？他就住在楼上，在异乡忙忙碌碌，他感到孤独，无尽的孤独。岁月悠悠，无人与他相识。弗利特里希·尼采曾居住在离恼姆堡有一小时路程的地方，他是唯一理解他的人。理夏特·瓦格纳、黑贝尔、福楼拜、哥特弗里特·凯勒，这些同时代人对他一无所知，他对他们也是一无所知。在德累斯顿、日内瓦和巴黎，他总是衣衫褴褛，像一头危险的巨兽，从他工作的洞穴战战兢兢溜到马路上，总是走同一条路：进咖啡馆或某个俱乐部，目的仅是翻阅俄国报纸。他要对故乡有所闻知，想仅仅感受一下西利尔①式铅字版面，匆匆感受一下故国语言的呼吸。他间或也到画廊小坐，这并非出于对艺术的热爱(他始终保持拜占庭未开化者的身份，反对圣像崇拜)，而是为了暖和身体。他对身边的人一无所知，他恨他们，因为他们不是俄国人，他在德国恨德国人，在法国恨法国人。他的心在倾听俄国，只是身在异邦，恰似植物冷漠地生长在那里。没有一个德国、法国和意大利作家证实他同别人有过谈话和相遇。他们只是在银行看到他，他每天到银行窗口，面色苍白，激动得身体

① 西利尔(827～868)，斯拉夫传教士，创制斯拉夫字母，为现代俄文字母之源。
——译注

发抖，询问俄国来的汇款是否已到，为这一百卢布，他简直是好话说尽，恨不得跪在那些矮小的生人面前。而银行职员们对这个穷傻子，对他的永远的期待报以嘲笑。他也是当铺的常客：他在那儿当掉了一切。有一次，为了向彼得堡发个电报，他甚至当掉了最后一条裤子。在信函里，他一再发出震耳的呐喊，当人们阅读到这个强人写过的低三下四、阿谀奉承的信函时，心不由得抽搐起来：他为乞讨十个卢布，曾五次在信中向施主恳求；为讨到少得可怜的几个钱，这些令人惊异的书信在喘息、哀号和啜泣。他工作、写作彻夜不眠，而他的妻子则在一旁痛苦呻吟。癫痫病已向他伸出利爪，要卡住他的咽喉，夺走他的生命。女房东带着警察威胁他交房租，接生婆骂骂咧咧要他付钱。在此情况下，他居然写出《拉斯科尔尼科夫》、《白痴》、《群魔》、《赌徒》等十九世纪纪念碑式的宏伟巨著，塑造出心灵世界众多的人物形象。工作既是对他的挽救，又是他的痛苦所在。他在故乡俄国，活着是为了工作，在欧洲，寂静得让人憔悴，所以，他愈益埋首于作品了。作品是使他沉醉的药酒，又是促使他那受苦受难的神经达到最高兴奋的游戏。这时，他又在掐着指头算日子了，就像当年在狱中的木桩上刻痕数日子一样。他虽则只能像个讨饭者返回，但必须返回！俄国！俄国！俄国！这是他在危难中的永恒呼喊啊！但暂时还不能回，为了作品，他必须继续当无名小卒，做异国街头的殉难者，做既不叫喊、又不怨恨的孤独的忍耐者。在跃升进入永久荣誉之前，他还必须与恶人毗邻而居。由于物质匮乏，他的身子只剩下一个空壳，病魔抡起大棒敲击他，而且愈益频繁，以至于他不得不一连数天躺在床上，就这样，他还迷迷糊糊要以最大力量把自己拽到写字台前。这时他五十岁，但却经历了几千年的痛苦。

他的命运在最后紧迫的时刻终于说：行啊，已经够了。上帝从约伯那里调过头对他说：五十二岁可以回俄国了。作品为他做了宣传，连屠格涅夫和托尔斯泰也相形见绌。俄国这时的焦点全集中

在他身上。《一个作家的日记》使他成了民众的先行者，他以最后的力量和最高的艺术为国家的未来写完了遗嘱，即《卡拉马索夫兄弟》。这时，他的命运才最终向他揭开那个含意，把最高幸福的一秒钟赠给被考验者，这时刻向他表明：他生命的种子已成长为永无止境的秧苗了。陀思妥耶夫斯基的胜利终于浓缩在这一瞬间，正像当年他的痛苦一样。上帝送给他一个闪电，但此次不是击倒他的闪电，而是用热情的车辆把他和他的预言一并推至永恒。为庆祝普希金诞辰八十周年，俄国一些大作家都被邀请发表庆典演说。屠格涅夫，这个西化了的作家，一辈子总是篡夺了陀思妥耶夫斯基的荣誉，这次他又有了演说的优先权，他的演说得到人们友好、不冷不热的赞同。陀思妥耶夫斯基在翌日发言，他以一种恶魔似的陶醉心态演讲，其感染力有如晴天霹雳。从他那细小而嘶哑的声音中突然爆发出电闪雷鸣般的狂喜的烈焰，宣布俄国人应互相和解这一神圣使命，听众像被割倒的庄稼一般纷纷冲到他的膝盖旁边。在人们欢呼的爆炸声里，演说厅像要被炸飞了。女士们吻他的手，一位大学生在他面前晕倒，失去了知觉。其余的演说家只得放弃发言。人们的欣喜没有止境。他戴着荆冠的头顶上燃起了荣誉之火。

在他的使命得以完成的火热时刻，他的命运还要表明他创作的胜利，它在挽救了精美的果实之后，就把他身体的干壳扔掉了！一八八一年二月十日，陀思妥耶夫斯基逝世。俄国到处一片惊恐，出现默哀的时刻，涌来哀悼的人潮，从最远的各城市派来的送葬代表也不约而同到达。从这个城市的四面八方涌来人们对他的热爱——这爱来得实在太迟、太迟了！大家都想见一见被他们遗忘了一辈子的死者。在给他举行大殓的施密得大街上，黑压压的人群喧嚣不已，然后拥上那幢工人寓所的扶梯，此刻他们异常沉静。窄窄的房间塞得满满的，一直挤到灵柩的旁边，数小时后，所有垫在死者下面的花束都不见了，大家都想拿走一朵作为死者的遗物。小房里的空气令人窒息，蜡烛因缺氧熄灭了。人群更拥挤，潮水般地涌来，

一波接一波地涌向死者。灵柩被挤得摇摇欲坠，他的遗孀和受惊的孩子用手把它扶正。警察局长想禁止人们给他举行公开葬礼，大学生们已准备拿着这个囚犯的脚镣紧随灵柩之后送葬，但他终究不敢违拗群众的激情，否则有可能引发人们诉诸武力参加悼念。在送葬行列里，陀思妥耶夫斯基神圣的梦想变成了事实：统一的俄国。正像他的作品用俄国各阶层兄弟般的感情而使他们联成一体，灵柩后面成千上万的人也因为沉痛而联成一体了。年轻的王子、衣着奢华的希腊教教士、工人、大学生、军官、异教徒、乞丐等聚集在飘动的森林般的旗帜下，以同一个声音为高贵的死者哀悼。人们还在一个教堂里为他祝福，这儿成了花海。在他墓前，各派人士为表示对他的景仰和热爱而联合起来了。这样，他在自己的最后时刻赠给国家一个和解的机会，并以巨大魅力把他那个时代无比尖锐的社会对立统一起来。他死后，可怕的地雷——革命爆发了，这似乎是对死者鸣放的隆重礼炮。三周后，沙皇被人谋杀了。起义雷声隆隆，惩罚的闪电划过全国上空：正如贝多芬一样，陀思妥耶夫斯基死于暴风雨中，死于自然力的神圣骚动之中。

他的命运的意义

我是一位巨匠，
专门把欢乐和痛苦承担，
而我承担痛苦的欲望，
又使我幸福无疆。

——哥特弗里特·凯勒

在陀思妥耶夫斯基和他的命运之间存在着不断的斗争，这斗争既充满爱意又充满敌意。命运使各种冲突在他身上痛苦地尖锐化，使各种对立在他身上痛苦地扩张到爆裂的程度，生活刺痛他，因为生活爱他；他也爱生活，因为生活牢牢抓住他。这个无所不知的人认识到，最强烈的情感存在于痛苦中。命运与雅各一样，始终同他角斗，在那无边无际的黑夜里角斗，直到死的那天早晨。在他未向命运祈福之前，命运就不让他逃脱手掌。陀思妥耶夫斯基，这"上帝的奴仆"体会到这使命的伟大，认为最伟大的幸福在于：成为被永恒力量征服的人。他用发烫的嘴唇吻着他的十字架："对人来说，没有一种感情比屈服于永恒的感情更重要。"在命运的重压下，他屈膝了，但他虔诚地举起双手，证明生活的神圣伟大。

在这种对命运的奴性中，陀思妥耶夫斯基通过屈辱和认命而成了征服一切痛苦的伟人，成了《旧约全书》以来最伟大的文学巨匠，重新评定价值者。他的身体垮得越厉害，他的信仰就越坚定；作为人，他受难越多，越是高兴地认识到世间痛苦的意义和必要性。

恋爱之神对命运奋不顾身的爱——尼采曾把这爱当做生活最宏富的法则加以赞颂——使他感觉每种敌意竟是充实，每个祸患竟是福祉。他与巴兰[①]的情况一样，把别人对他的每个诅咒当成幸福，把别人对他的每次侮辱当成抬举。他在西伯利亚戴着脚镣的情况下，还给判处他死刑的沙皇写赞歌；他在我们常人无法忍受的屈辱中，总是亲吻那只惩罚他的手。正如拉撒路[②]能面色苍白地从墓中复活，他也一直乐意为生活的美好提供证明，并且在每天接近死亡、癫痫病抽搐弄得满嘴唾沫的情况下仍然振作精神，赞颂给他送来考卷的上帝。一切痛苦在他向上的心灵里产生新的对痛苦的爱，产生对新的殉难者皇冠的极度渴望，这渴望是自鞭教徒[③]式的。命运严酷打击他，在流血倒地的情况下，他竟然呻吟着盼望新的打击来临。每次打击他的闪电，他都截获不放，并把那个想烧死他的闪电化为心灵之火和创作的狂喜。

面对这种能使经历之事产生恶魔般变化的力量，外部的命运完全失去了驾驭的神威。惩戒和考验对这位智者就是帮助，使常人屈膝的东西恰恰使他振作和宽慰，能把弱者碾成齑粉的东西恰恰是锻炼他的力量。这个喜欢玩弄象征意义的时代正在试验同一经历之事的双重效果。类似的闪电也击中了我们这个世界的另一位作家奥斯卡·王尔德[④]。身为名作家、地位显赫的贵族，王尔德在某天锒铛入狱了。他处于考验中宛如处身研钵中，被研为粉末，而作家陀思妥耶夫斯基恰似矿石在高温坩埚里冶炼成形。究其原因，是王尔德的资产阶级烙印使他因坐牢而感耻辱，他具有社会性的人的本能直觉。对他来说，最可怕的侮辱莫过于在狱中洗澡，因为

① 巴兰，美索不达米亚的预言家。——译注

② 拉撒路，耶稣曾使他从墓中复活，他是看护的象征。——译注

③ 系指欧洲13——14世纪自鞭其身以免罪过的教徒，认为鞭笞己身与洗礼、圣餐等同样重要。——译注

④ 奥斯卡·王尔德(1856～1900)，英国文学家。——译注

他那精心保养过的贵族身子要浸泡在被其他十位犯人洗脏了的水里。一个特权阶级、文化绅士面对同普通人的身体混在一处的事实感到毛发悚然。超然于一切社会等级的新人陀思妥耶夫斯基则以陶醉于命运的心情热情地面对共同洗浴,肮脏的沐浴对他便是自豪的"涤罪"。一个脏兮兮的鞑靼人帮他洗涤,他欣喜不已,经历天主教洗脚时的神秘。王尔德的内心总觉得自己是凌驾于众人之上的勋爵,担心犯人会把他当成他们一类,反观陀思妥耶夫斯基,最使他感到痛苦之事,莫过于小偷和凶手拒绝他的兄弟情谊,因为他觉得人际间任何的疏离、非兄弟情谊均是疵点,是人性的缺陷。煤和金刚石都是天然要素,它们恰好代表着这两位作家各自的命运。王尔德出狱时身心遭到巨创,而对陀思妥耶夫斯基,出狱意味着重新开始;王尔德被烧成炉渣,陀思妥耶夫斯基则陶铸成闪光的坚硬金属;王尔德被惩罚得像个奴仆,只因为他反抗,陀思妥耶夫斯基由于热爱其命运而胜利超越命运。

他就是这么一个改变灾祸的人,重新评价侮辱的人,只有最严酷的命运才与他投合。他正是从他生活的外部危机中获得最大的内心安全感,痛苦成了他的利益,恶习成了他的扩充,抑郁成了他向上的动力。西伯利亚、卡托尔加监狱、癫痫病、贫困、嗜赌、好色,他生活中的这一切危机皆因恶魔般的重新评价之力而变成他艺术中的丰饶之物。正如人们从矿山最黑暗深处采掘到最贵重的金属,这个艺术家也总是从自己本性最危险的深渊获取最热烈的真情实感和最终的认识。从艺术方面看,陀思妥耶夫斯基的生活是悲剧,但从精神方面看,它是一个无可比拟的成就,因为这是人战胜命运的胜利,是用内心的魔力重新评价外部的存在 。

尤其令人感佩的,是他的精神生命力战胜了久病残疾之躯,在这方面是没有先例的。我们不要忘记,他是个病人,他那些坚不可摧的不朽之作是从残疾虚弱的肢体里、从抽搐的神经中萃取的。最危急的病痛折磨宛如在体内打桩,癫痫病不断发作,是最可怕的死

亡征兆。这疾病一直与他三十年的艺术生涯相伴。这“使人窒息的恶魔”会突然伸手掐住他的喉咙，在创作时，在马路上，在谈话中，甚至在睡眠中，会突然把他击倒于地，口吐白沫，摔得他满身是血。他童年时就已经在奇特的幻觉中、在可怕的心理紧张中预感这疾病的危险闪电，但这“神圣之疾”真正形成闪电还是在监牢里，用暴力压出他神经的极度紧张。不幸、贫穷以及身体的危急状态忠实地伴随着陀思妥耶夫斯基，直至他生命最后一刻。令人惊叹的是，这个被拷打受折磨的人从来不曾说过一句拒绝考验的话，从来没有抱怨自身的残疾，从来不像贝多芬抱怨自己失聪，拜伦抱怨自己跛足，卢梭抱怨自己的膀胱疾病 。根本无法证实，他曾真心真意要治病。他以永恒的爱心爱他的疾病，把它当成命运来爱，就像爱他的每个恶习和危机，这是真的，千真万确。他的感受癖癖遏制了他的痛苦，他对痛苦进行侦察，从而成为痛苦的主宰，癫痫是他生活的最严重危机，他却把它转化为艺术的绝秘：他从病态里吸收了一种鲜为人知的神秘美，即在对此病的晕眩预感中“我”的极度兴奋，这神奇地积聚起来的极度兴奋。在这最短的一瞬经历了生中之死，在每次死之前的短暂一瞬经历生存中最令人陶醉的精华，以及“自我感觉”中病症渐趋严重的紧张。命运总是把最紧张的生命时刻带到他的血液里，就像给他带来一个象征之物，似乎只有这样才不会使他忘却自己感觉中“万有”和“全无”二者的对比，这令人不寒而栗的对比。此时，黑暗总是模糊了视线，灵魂就像水从碗里溢出一样从躯体里冲出来，颤抖地鼓翼向上帝飞升，在没有躯体的振翅高翔时，它已经看见非尘世的光亮，感受到另一世界的神采和恩惠，感受大地在下沉，天体在鸣响——就在这时，觉醒的雷霆又把他击碎，使他又落入常人的生活。每当陀思妥耶夫斯基描绘这一分钟 、描绘对于他那罕见敏锐的洞察力有着鼓舞作用的梦一般幸福的情感时，他那回忆的声音是激越高昂的，这可怕的时刻也就变成赞歌了：“你们这些健康的人啊，你们哪里知道，”他欣然道，“癫痫病患

者在发病前的一秒钟是怎样的一种狂喜啊!穆罕默德在《古兰经》里说,他曾短期在地狱里呆过,他的罐子在那里打翻了,水流了出来。所有聪明的傻瓜都说他是个说谎的骗子。这不对,他没说谎。在癫痫病发作之时他肯定在地狱里,他和我同患此病。我不知道这狂喜的时间是否会持续数小时,但是请相信我,对于它,我可不愿拿生活中的所有欢乐来调换呀。”

在这火热的时刻,陀思妥耶夫斯基的目光已经超越这个世界的个别事物,炽热的宇宙感包罗没有终极的永恒。但是他隐瞒了辛酸的惩罚,这惩罚就是他每次痉挛地向上帝靠近而付出的代价。可怕的坍倒发生在水晶般明晰的时刻,发出咣啷的声响,他带着支离的躯体和迟钝的思想——是另一个伊卡路——重新急冲冲地回到人间的黑夜。被死亡之光弄得依旧迷惑不清的感觉竭力在躯体的牢狱中摸索,感官像虫豸一样盲目地在生存的地上爬行。这感官刚才还幸福地活动着,拥抱过上帝的脸呢。每次疾病过后,陀思妥耶夫斯基几乎就像白痴一样模糊,对此,他在米什金亲王这个形象中描述甚详,而且明晰,自鞭教徒式的明晰。他躺在床上,肢体被撞坏,有口不能言,有手不能写,疲惫之极,被彻底摧垮了,然而对这一切依旧进行顽强抵抗。刚才脑子里还装满许许多多事物,可现在模糊一片,连近期发生之事也记不起来了。他在写《白痴》期间,有一次疾病发作,过后他悚然发觉,构思的事件一概忘了,连主人公的名字也想不起来,费尽九牛二虎之力才慢慢回到创作中来,用意志催逼那疲软下来的想像力重新达到炽热,直到,直到疾病再次发作将他击倒。身负疾病的恐怖,嘴上有死的辛酸余味,贫病交迫:他的后期力作就是在这样的情况下诞生的。在死与疯的边缘,他的创作还能奋力向上攀登——肯定像梦游人似的——,从经常性的死亡中为这个一再死而复生的人滋生一股股恶魔力量,这力量贪恋地紧紧拥抱生命,以便从他那里压榨出最大的力量和最高的激情。

陀思妥耶夫斯基的天才在很大程度上得益于这个疾病,得益

于这恶魔般的灾难，正如托尔斯泰得益于他的健康。疾病把他高抛而达全神贯注的情感之境，这境界不是常人感觉得到的。疾病赐予他一种眼力，使他能探悉情感地狱和灵魂的中间王国的神秘。就像奥狄休斯①这个到处奔波的冥府信使一样，他，唯一醒着回来的人也对阴森与烈火的阴间作了最痛苦的描述，用血、用唇的颤栗证实了生与死之间那不为人知的生存状态。他因疾病获得了艺术上的最大成功，被司汤达称之为“前所未有的感觉虚构”。有些感觉在我们身上处于萌芽状态，只因我们本性的气候凉爽未能使之完全成熟，而陀思妥耶夫斯基则让它们在热带充分发育，并对其描绘。心灵中最秘密的话语尚未变成谵语之前，这病人良好的听觉就把它们窃听到了，产生预感时的神秘洞察力在他身上造就了第二视觉的观察才能，造就了使两种视觉相联系的那种魔力。啊，这变化多么神奇啊！这心灵危机是多么卓有成效啊！艺术大师陀思妥耶夫斯基迫使一切危机变成财富。人只有在新的范畴才能成就新的伟大。对他来说，感情的两个极端，即幸福和痛苦意味着一种多变化的高度紧张，他不是用普通生活里的普通价值来衡量，而是用自己精神错乱的沸腾程度来衡量的。对别人，幸福的极致是欣赏风景、占有女人、和谐的感情，总之是人间现状允许的占有，而陀思妥耶夫斯基的感觉沸点存在于不可忍受的东西里、死亡的东西里。他的幸福是痉挛，是口吐白沫的抽搐；他的痛苦是被捣碎、昏厥和坍倒，当然这类闪电般快速压缩成的状态在尘世间是不可能持久的。谁在生活里经常经历死，谁就比常人熟悉一种更加摄魂震魄的阴森可怖。谁感受到一种无躯体的飘浮，感受到一种比躯体更高的兴致，谁就永远不会撇开这冷酷的人间。他的幸福概念是抽搐，他的痛苦概念是灭亡。所以，他塑造的人物也没有欢笑之类的幸福，这些人的幸福像火一样的闪烁和燃烧，这幸福因强忍着眼泪而发抖，因危机而

① 奥狄休斯为希腊神话中伊塔卡之王。——译注

气闷，它是一种不可忍受的非持续状态，与其说它是享受还不如说它是痛苦。陀思妥耶夫斯基的痛苦是一种混合状态，这里混杂着沉闷窒息的焦躁不安、负荷的牵累和悚惧，这痛苦是冰冷的、几乎是微笑着的明晰，是魔鬼辛酸的贪恋——这辛酸不知为何物——是咯咯的干笑，是包含着恶魔快乐的狞笑。在他面前，感情的对立从来没有被撕开同样宽的口子，世界从来没有像狂喜与灭亡之间那样的痛苦。

只有在命运为他铸上烙印的正反两极性中才能正确理解陀思妥耶夫斯基。他是一种矛盾和分裂生活的牺牲品，所以，他，热情肯定自己命运的人也是喜欢把生活进行对比的狂热者。他的炽热的艺术热情完全产生于感情对立的不断摩擦。他内心的放纵非但没有去缝合这种对立，反而把这本来就存在的分裂越撕越宽，使之如隔霄壤。陀思妥耶夫斯基这位艺术家是完美无缺的矛盾产物，或许是人类最伟大的二元论者。具有象征意味的是，病态的嗜赌是他诸多恶习中的一种，使他的生活本源意志具有清晰形态。他孩提时代就迷恋打牌，流落西欧后，又与那面使他神经兴奋的妖镜——赌牌和赌盘熟悉起来，这是他那原始的二元论残酷而危险的游戏。巴登—巴登城的绿桌、蒙特卡洛城的赌台是他在西欧最高兴的去处，它们比西斯廷圣母、米开朗基罗的雕像、南欧的景色、全世界的文化艺术更能促使他的神经失去抵抗力。因为赌博是紧张、是决定胜负的玩意儿：黑与红，正与负，幸运与毁灭，赢或输，在转盘中一秒钟内就见分晓了。全神贯注于既痛苦又兴致盎然的闪电式对阵，这种紧张完全符合他的性格。温和的过渡、四平八稳、微弱的增长为他的火爆性格所不容。他不愿意用德国人“做香肠的方式”挣钱，也不愿意通过谨慎、节约和算计敛财，对他有刺激作用的是偶然运气，是孤注一掷。正如命运同他游戏一样，他现在也在戏耍命运了：他把偶然刺激变成人为的紧张。当他觉得有把握的时候，总是挥动颤抖的手把自己的整个生计扔到赌台上。但他嗜赌并非为了赢钱，

而是出于一种古今未有的、“不正派”的动机，即出于卡拉玛索夫式的、要获取最精萃的一切的生活渴望，出于一种对晕眩的病态追求，出于那种探身悬崖面临深渊的“塔顶上的感觉”。他用赌博向命运挑战：他投入的赌资不是他最后的一点余钱，而是他的整个生计。他从中得到的是神经分外的陶醉，致死的悚惧，绝顶的焦虑以及恶魔般的世界感觉。即使在金钱毒汁里，他也只喝下对非凡绝妙之物的新渴求。

诚然，他的嗜赌和其他嗜好都过了头，被推向极端，以致成了恶习。这种泰坦[①]式的热情根本不知洗手作罢，不知什么叫谨慎、什么叫顾虑。他说：“不管在任何地方，任何方面，我一辈子都是越界的。”而这“越界”，在艺术方面正是他的伟大之处，但就人情世故方面来说，又是他的危机所在。他面对资产阶级道德规范没有停步，但谁都说不清他的生活越出法律界限有多远，他的主人公们那些犯罪的本能在他身上有多少已经变成事实，有的的确已变为事实，但被证实的只是很少的一部分。他在童年打牌就搞欺骗。他的小说《罪与罚》中有个可怜的傻子马尔默拉多夫，因为嗜酒而偷了他老婆的长统袜，而陀思妥耶夫斯基为赌钱也偷了他老婆的钱和箱内的一些衣物。他在西欧的“地下室年代”极为好色，以致成了色情狂；斯维德里盖洛夫、斯塔伏洛金以及费多尔·卡拉马索夫等人“性欲高潮的蜘蛛”也生活在他的性错乱中，有关这些，传记作家们是不敢披露的。但无论如何，他的嗜好乃至色情狂也同样植根于那要把堕落与无辜进行对比的神秘欲望中。披露这些传奇和臆测（尽管它们是明白无误的）实在不那么重要，重要的只是不要误解这一事实：他的小说《卡拉马索夫兄弟》有个人物叫阿廖沙，一个救苦救难的圣人，其对立人物费多尔却是个纵欲无度的色鬼，可他俩的关系竟如同袍泽之谊 。

① 泰坦是希腊神话中的太阳神。——译注

只有一点是肯定的,陀思妥耶夫斯基在性方面是超出资产阶级道德规范的。他与歌德温和的观念不同,歌德有一句名言:他在内心活生生地感觉到存在犯罪和干一切寡廉鲜耻之事的天性。然而,歌德巨大的个性发展无非就是竭力将这类危险丛生的萌芽连根铲除。这位威严崇高有如奥林匹斯山神的人要和谐,其最高追求是摧毁一切矛盾对立,让血液冷却,让力量平静地翱翔。他剪除内心的性欲。他为了艺术,也为道德之故不惜一切血的代价连根拔除一切危险的萌芽,但他的许多力量也因这类平庸之举而失去了。陀思妥耶夫斯基相反,他在二元论中,在邂逅相遇的一切事务里总是热情洋溢的,他无意向上求和谐;和谐对他是僵化之物,他也不把自身的矛盾同非凡的和谐相连接,而是把矛盾扩大到极限,像处在上帝和魔鬼之间,他的世界也就存在于这二者之间了。他要生活在永恒之境,可生活对他来说仅仅是矛盾,是两极放电罢了。他内心的萌芽之物,无论是好的还是坏的,危险的还是有促进作用的,都必须向上,这一切东西都会在他那滚烫的激情中开花结果。他的道德不求完美,不求规范,只求紧张。对他来说,正确地生活就是要活得强大,什么都要经历,好的和坏的在他那里都保持着最强大、最令人心醉神迷的形态。所以,陀思妥耶夫斯基从未寻找过某种规范,他只寻求丰富。与他相比,托尔斯泰从自己的作品中不安地站立起来,中断并抛弃了艺术,以什么是好什么是坏、他生活得正确还是错误诸如此类的问题折磨了自己一辈子。所以说,托尔斯泰的生活是训导式的,是教科书,是政论文章。陀思妥耶夫斯基的生活则是艺术品,悲剧和命运,他的行为是无目的、无意识的,他不考验自己,只是增强自己。托尔斯泰指控一切深重罪恶,面向大众大声疾呼,而陀思妥耶夫斯基对罪恶则保持缄默,但他的缄默比托尔斯泰的指控含义更多、更重要。他不要自我批评,不要自我改变和自我改善,他要的只是一个:增强自己。对自己天性中不好的、危险的东西,他不采取抵抗的态度,相反,他爱危险,危险是他的动力。他

因为悔过而宠爱自己的过错，因为受屈辱而崇拜自傲。所以，如果有人在道德方面“原谅”他，为了资产阶级小小的和谐规范的缘故要挽救他，那是幼稚的。这个没有规范的人的基本美正表现在这些地方。

他塑造了《青年》中的大学生卡拉马索夫、《群魔》中的斯塔伏洛金，《拉斯科尔尼科夫》中的斯维德里盖洛夫等形象，这些人全是肉欲狂、淫乱大师、着魔于性欲高潮的人。他既然塑造了这类人物，自己当然知道实际生活里各种卑下的肉欲形态。但为了送给这些人一个残酷的现实，思想上对色欲的喜爱是必要的。他那无可比拟的对刺激的敏感性自然了解情欲的双重意义，了解使肉体陶醉的性爱——这性爱在泥淖中踉跄并变为淫乱——直至了解这种性爱最细微的思想堕落之处——这性爱在此僵化成了恶与罪，他了解它的种种假面具。面对它的疯狂，他微笑着，带着会心的目光微笑。他也了解性爱最高尚的形态——爱情没有肉欲、同情、祝福式怜悯、博爱、泪如雨下。性爱这一切神秘本质无不存在于他的内心，他不仅拥有它们易挥发的化学微量元素，而且拥有它们最纯净、最有力的萃取物。当他描写每次放荡行为时，总也少不了性兴奋、感官显著的颤动等，有许多东西大概是他亲历过的。我并不因此认为他是个浪荡子(不了解他的人可能认为他是)。他是一个对肉欲感兴趣的人，一个追求享乐的人，他只是爱找乐子，正像他爱找痛苦一样，他是性欲的奴隶，也为某种在精神和肉体方面起主导作用的好奇心所驱使，这好奇心用荆条抽赶他去履险犯难，驱策他进入歪道的荆莽丛中。他的性欲也不是一般的享受，而是整个性欲活力的游戏和投入，是癫痫病一再要感受的神秘的、暴风雨般的性欲冲动，感觉集中在性欲紧张的几秒钟内，然后又坠入沉闷的懊悔。他只喜欢性欲中危急的闪光、神经的嬉戏这些体内的本能。每次性欲中，他在既有清醒又有模糊的羞耻成分的混合情感里寻找一种反游戏，寻找懊悔的沉淀物；在耻辱里寻找无辜，在犯罪里寻找迫不得

已。陀思妥耶夫斯基的性欲是一座迷宫，内有各条道路纵横交错，上帝和野兽在体内毗邻而居。人们也应该从这层意义上理解卡拉马索夫的象征意义：阿廖沙，这个天使、圣者，恰恰是残忍的“肉欲蜘蛛”费多尔的儿子。色欲产生纯洁，罪行产生伟大，性欲产生痛苦，痛苦也产生性欲。对立、矛盾的东西永远是交接的：世界就伸张在天堂与地狱、上帝与魔鬼之间。

陀思妥耶夫斯基无限地、毫无保留地、清醒而无法抵御地委身于他的分裂的命运，所以，罗马爱神便是他最后的唯一秘密，是狂喜之中的创作的火源。正因为生活摊派给他的东西如此繁重，正因为生活把无可估量的痛苦感觉强加在他身上，所以他才喜欢这个既残酷又善良、既非凡又不可理喻、永远学不完也永远神秘的生活。他的规范是丰富多彩，是永无止境。他从来就不希望自己的生活之路是柔波细浪，唯一的希望是自己更加集中精力，更加紧张。

他心中的每种激情，每个恶习，无论是善还是恶的萌芽，他都用热情和自我狂喜使之剧烈化，他不铲除自己天性中任何危急的东西，毫无保留地投身于各种力量的激情表演，因为他只有在红与黑、生与死的滚动中才会感受到生活的全部极乐，而且是陶醉地、甜蜜地感受。“你把我放进来，你也要把我带出去”，他用歌德这句话对本性作了回答。“改变命运”，回避与缓和命运，这些他连想都没想过。他从未寻求过圆满、结束，平静地终结，他只是在痛苦中寻求怎样使生活变得更加剧烈。他拍卖自己的感觉，出价越来越高，使之达到新的紧张，因为他不想自己获利，而是要获取最高数额的感觉。他不想像歌德那样僵化成晶体，以十个百个平面冷冷地反映运动着的世间纷乱；他只想做火焰，自我摧毁。他每天自我毁灭，以便每天自我重建，周而复始，一贯如此，总是用更强的力量，从更紧张的对立中自我重建。他不想驾驭生活，而是感知生活；他不想做主宰者，而要做命运的奴隶。只有这样，他这个“上帝的奴仆”，这个大众中最甘愿献身的一位，才成了最通达人情世故的人。

陀思妥耶夫斯基把命运的主宰权还给了命运，所以他的生命才强盛。他是恶魔一样的人物，臣服于各种永恒的力量。在我们这个时代的文书档案那清晰的光照里，一个被认为一去不复返的神秘时代所产生的伟大狂人、安于命运者、作家、观察家又在陀思妥耶夫斯基的形体内复活了。在这泰坦式的形体内，蕴藏着洪荒时代的某些特点和英雄气概。如果说，其他文学作品像开满鲜花的山岭从时代的平地升起——尽管它们也是本源创造力的见证，然而随着时间的推移，它们已经变得平缓——那么陀思妥耶夫斯基的创作顶峰则像寸草不生的火山岩体，梦幻般地朦胧。从破碎的胸腔的火山口喷发出炽热，一直传到我们这个世界最底层的水与火的核心：这里存在着与"混沌初开"时的关联，与原动力的基础的关联。在他的命运及作品中，我们惶恐地感到一切人性的深度。

他塑造的人物形象

啊，请不要相信人是个统一体。

——陀思妥耶夫斯基

陀思妥耶夫斯基本人俨然火山，他塑造的人物形象也俨然火山。他们最终证实的无非是他们的造物主上帝。他们不是平平静静、井然有序地进入我们这个世界的，而是以感官触及种种最原始的问题，他们内心的现代人总具有"人之初"的气质，对生活一无所知，只知道自己的热情。同时，他们最终的认识依旧解答不了初始的问题，于是，问题堆积成山。这些人好像铸模成形似的，尚未充分

冷却，他们的岩块尚未分层，他们的相貌尚未抛光。他们永远是不完满的，所以只能过双重生活。完满的人同时也是被锁闭的人，而在陀思妥耶夫斯基那里，一切都是永无止境的。在他看来，只有那些与本体分离并且存在各种问题的人才能成为他的主人公，才值得进行艺术加工。完满的人、过分成熟的人总是被他抖落，犹如树木抖落果实一样。他的人物只有在痛苦时，只有在拥有那不断加剧并且分裂的生活形态时，只有在他们处于混乱并决意把这混乱转变成命运时，才受到他的钟爱。

为了更好地理解他的主人公们的神奇特性，我们不妨把他们置于另一情景中。让我们进行比较吧。假如我们把巴尔扎克的某个人物当做法国小说的典型人物从内心唤起来，那么，我们对这个人物的性格会不由自主地产生诸如直线性、限定性和内心完整性之类的想法，产生一种概念，这概念如几何图形一样清晰，并且像几何图形一样有规律可循。巴尔扎克的人物全是由一种心灵化学的物质做成的，他们都是元素，各自具备这种元素的本质特性以及道德和心理的典型反应式。他们几乎不再是人，而是成了人的特征，成了创作热情的精密机器。人们对每个名字都可以加上一个相关概念：拉斯蒂涅即追求功名，高里奥即牺牲，伏脱冷即无政府主义。在这些人的内心，有一种占统治地位的动力篡夺了其他一切内在力量，并逼迫它们朝生命的中心意志走。人们还不如管他们叫自动机更好，他们以其精密度对每种生活刺激发生反应，他们真像机器，技术专家可以算出他们的功率和阻力。要是人们熟读巴尔扎克的作品，就可以算出人物的性格，就像从爆发力和石头重量可以算出掷石头时的抛物线一样。葛朗台这个守财奴，在他女儿乐于做出牺牲、具有须眉气概时会变得更吝啬；高里奥在过小康生活、精心给自己的假发撒香粉的时候，人们就知道他后来一定会为了女儿而卖掉西装背心，会砸碎他最后的财产——银质餐具的。他必然按照他的本性气质和本能欲望行动，可他的凡尘肉身还要对本能欲

望遮遮掩掩，给它披上外衣。巴尔扎克的人物性格都是简单的、单色的、努力追求某一目标的(雨果、司各特、狄更斯的人物亦然)，所以在道德天平上可以称量出来，只是偶然才呈现性格这一精神宇宙中的多色调和变化。这些作家的经历是丰富多彩的，然而塑造的人物却单一。他们的小说是为同人间各种势力争夺势力而展开的斗争。巴尔扎克小说的主人公，甚至整个法国小说的主人公是抵抗社会的力量，他们要么强大，要么弱小，要么威逼社会，要么被社会的巨轮碾碎。

德国小说的主人公——姑且举威廉·迈斯特和绿衣亨利做典型——与上述人物不同，他们不明自己的基本发展方向，他们内心有多种声音，心理各异，灵魂是多声部的。善与恶、强大与虚弱混杂地流注于心，他们的初始阶段呈混沌状态，晨雾挡住纯洁的目光，他们虽然感觉自身的力量，但这力量尚未积聚起来，还在抗争着。他们没有和谐，却受到那趋于统一的意志的鼓舞。德国的天才人物归根结蒂总是瞄准“秩序”这一目标。所有的性格发展小说仅仅是发展主人公的人格而已。力量积聚了，人物拔高了，成了德国的理想和干练的象征。按歌德的说法就是“在世界之河里形成性格”。那些被生活震荡得混乱不堪的元素在最终获得的宁静中又净化为晶体了。这些小说的结尾处，绿衣亨利、徐培利昂、威廉·迈斯特、奥夫特丁根等人都有一双洞察世事的慧眼。生活因一种理解而得到和解；现已恢复秩序的各种力量不用再瞎忙乎了，而是省劲地一致对准最高目标。无论是歌德的还是所有德国作家的主人公，其“自我实现”的最高模式总是：他们变得能干、勤劳了，从自身经历中学会了怎样生活。

可是，陀思妥耶夫斯基的主人公们不去寻找、也根本寻找不到同现实生活的联系，这就是他们的特点。他们根本无意进入现实生活，一开始就超越它，进入永恒之境。他们的王国不属于这个世界。对他们来说，价值、头衔、势力和金钱的所有虚伪形式，一切可视的

占有全无意义,这些东西既不是巴尔扎克的人物的目的,又不是德国作家的人物的手段,在这个世界,他们不想贯彻己意,不想自我维护,自我整饬。他们不是爱惜自身,而是消耗自身。他们不算计,也永远是别人算计不出的。他们只要自己感知生活,但不是感知生活的阴影和镜中的表面现实,而是感知那伟大而神秘的自然力、宇宙的力量、生存的情感。人们在陀思妥耶夫斯基的作品里挖掘较深的地方,发觉到处流淌着潺潺的深层泉水,这泉水便是原始的狂热的生命渴望,它不要幸福和痛苦,也不要评价和区分什么,只要人们在呼吸时感受的乐趣。他的人物要喝源泉之水,不要喝城市马路上水井的水,要在内心感受永恒性,抛弃暂时性。他们只了解永恒的世界,不了解社会的世界。他们既不想学会生活,又不想征服生活,只想赤裸裸地感受它,把它当做生存的狂喜加以感受。

陀思妥耶夫斯基的人物最初给人有点单调的印象,他们爱人间而对人间陌生,对现实充满热情,但自己往往又变得非现实。他们没有笔直的方向,没有可视的目标。这些成年人像盲人或像醉汉一样在世间各处跌跌撞撞地摸索;他们也有时停步环顾四周,什么都要问,得不到回答便继续前行,进入陌生之地。他们似乎刚刚进入我们这个世界,对这世界还不习惯。人们对他们几乎不理解,也不细想他们是俄国人,是那个从一千年野蛮无知冲进欧洲文明中来的民族的孩子们。他们摆脱了旧文化以及类似家长制的东西,但对新文化又不熟悉,处于十字路口。个人的无把握即表示全民的彷徨不定。我们欧洲人居住在悠久的传统里,像居住在一幢温暖的房舍中,而十九世纪的俄国人,即陀思妥耶夫斯基时代的俄国人烧毁了身后蛮荒时代的木栅栏,但新房还未建成。他们全都失去了根基,没有方向。他们的拳头具有野蛮之力、青春之力,然而本能欲望被无数问题搅乱了,双手虽满是力气,却不知先抓什么,于是他们什么都抓,抓个没完。在此,人们感受到陀思妥耶夫斯基的每个人物的悲哀,感受到整个民族命运的破裂和压抑。十九世纪中叶前后

的俄国不知向何处去，是向西方还是向东方，是向欧洲还是向亚洲，是向彼得堡这座“艺术之都”、向艺术还是倒退到农庄和草原，他们一概不知，一切处于动荡中。沙皇的统治直接面对共产主义的无政府主义。继承于古代的正教信仰已跃入狂热的无神论。什么都不确定，什么都无价值，信仰之星已不在时代的头顶闪耀，法律早已荡然无存，这就是时代的规范！一个伟大民族的传统失去了根基，陀思妥耶夫斯基的人物是地道的俄国人，过渡的人，心里装着初始的混乱，承受着阻碍和不确定感造成的重负。对他们，什么问题也没有得到解答，什么道路也没有开通。他们是过渡的人、刚开始的人，每个人就是一个议会。身后是烧毁了的船只，等在前面的则是不明之物。

对他们每个人，世界须重新开始，这实在令人惊异。在我们这儿业已冻结成冰冷概念的一切问题却在他们的血液中沸腾；对我们的舒适、惯行的道路——路旁有道德栏杆和伦理指路牌——他们竟一无所知，而时时处处穿行于荆棘丛，从而是陷入无边界、无止境的状况。每个人的感觉与列宁和托洛茨基的俄国雷同，认为必须重建 世界秩序。这，就是俄国人对欧洲的价值，这价值实非笔墨所能形容。这里有一种用之不竭的好奇心再次把生活的一切问题推给永恒，我们在教育领域感到生厌的地方，他们却满怀热情。他们每个人在陀思妥耶夫斯基那儿重新审核一切问题，用出血的双手移开善与恶的界石，向世界制造混乱。每个人在他那儿都是奴仆、新基督的宣告者、殉道者、第三王国的宣布人。他们内心尚存初始的混乱，在拥有人间之光的首日的朝暾时刻，就已经有创造新人的第六天的预感了。他的主人公们是新世界的开路先锋，他的小说是新人的神话，是新人从俄国灵魂的怀抱里诞生的神话。

一个神话，特别是一个国家的神话希望别人信奉。所以人们不想通过理性的晶体介质去领会这些人物，只有感觉，博爱的感觉才能理解他们。对于具有常识的人，对于英国人、美国人、讲求实际的

人来说，四个卡拉马索夫无疑是四个傻瓜，陀思妥耶夫斯基的整个悲剧无疑是疯人院。因为伴随人间健康、简朴之人一辈子、并且永为定则的东西是追求幸福，可是，陀思妥耶夫斯基的人物对此不屑一顾。请翻开欧洲每年出版的五万种图书吧，它们都写了些什么：无一不是追求幸福，女人要得到男人，或者某人想发财，想成为有势力和受人尊敬的人。狄更斯的人物追求的终点无非是绿荫丛中的一幢小舍加上一群活泼可爱的孩子；巴尔扎克的人物追求一座宫殿加贵族头衔和百万资产。让我们环顾四周，马路上、时装店、低矮寒舍以及明亮大厅里的人们究竟贪图什么呢？他们要的是幸福、万事如意、发财和势力。可陀思妥耶夫斯基的人物中，有哪一个想要这些呢？没人想要。他们遇到幸福也永不眷恋，他们要继续行进。他们都有一颗折磨自己的“高贵之心”，对他们，幸福是无关紧要的，万事如意是不足挂齿的，无心发财，哪里还谈得上满心希望发财呢？整个人类要的，这些怪人都不要。他们脑子里装着非常识的东西，根本无意从世界得到什么。

那么，他们是容易满足的人吗？是对生活冷漠、苟且的人吗？是苦行僧吗？不是，恰恰相反。陀思妥耶夫斯基的人物全是新开始的人物，我已经说过了。他们尽管才华横溢，有金刚石般的悟性，然而却有一颗童心和童趣：他们不想要这个或那个，而是想要一切，想要一切强大的，善与恶、冷与热、近与远全要。他们是夸张的人，无规范的人。无论什么事物，他们寻求顶级的东西，寻求感觉中的炽热，在炽热中，偶然感觉的普通合金熔化了，只剩余热烈似火的世界感觉。犹如马来人中的杀人狂，他们突入生活，由贪恋而悔恨，由悔恨而行动，由犯罪而自供，由自供而狂喜，在命运的所有胡同里四处狂奔，直至最后口吐白沫倒地，或被某人击倒。啊，这些人的生活渴求啊！一个年轻国家，崭新的人群焦渴地急盼着知识和真理啊！请给我寻找和指出陀思妥耶夫斯基作品中的某个平静呼吸和休息并且达到了目的的人吧！这样的人在他那儿找不到，根本没

有！他们在疯狂的赛跑中达到顶点或者跌入低谷，无一例外——按照阿廖沙的公式，谁上了第一梯级，谁就必须走完最后一个梯级，他们四处奔突，在严寒和烈火中攫取和贪恋。这些永不知足、无规范的人们只寻求自己的规范，并且在永恒中找到了。他们每个人是烈火、动荡之火，而动荡就是痛苦。所以说，陀思妥耶夫斯基的人物都是伟大的受难者，无一例外，脸是扭曲的，生活在高烧和痉挛中，一位法国伟人称陀思妥耶夫斯基的世界是精神病院，实在令人吃惊。的确，初看那是多么浑浊，又是多么似梦幻的地方啊！弥漫着烧酒蒸气的酒馆，监牢囚室，市郊居住区的角落，妓院胡同，小酒馆，黑暗中一群纷扰的狂喜之徒，双手沾满被害人鲜血的凶手，对听众胡言乱语逗得听众大笑的醉鬼，面色蜡黄、立在胡同那朦胧光线里的妓女，在街头乞讨、患癫痫病的孩子，囚禁于西伯利亚卡托尔加监狱、曾七次杀人的凶手，受同伙的拳头威逼的赌棍，还有那诚实的小偷罗果森，他像头野兽在老婆上锁的房前打滚，在肮脏的床上等待死神降临……这感觉中的冥府啊！这热情的阴间啊！啊，多么悲惨的人呀！这些人头顶上的俄国天空是多么灰暗，永是朦胧而低矮啊！不论是心灵还是风景又都是多么黑暗呀！啊，不幸之地，绝望的沙漠，没有恩惠和正义的涤罪所啊！

啊，这些俄国人的世界是多么阴暗、纷扰、陌生、充满敌意呀！他们似乎被痛苦的狂潮所淹。伊万·卡拉马索夫凶神恶煞般地说过，这片土地"直至最内部的核心都浸透了眼泪"。然而，正像陀思妥耶夫斯基的相貌初始给人的印象是阴暗、沾满泥土、抑郁，但他前额的光亮却超越相貌的平庸和衰朽而熠熠生辉，更兼信仰照亮了他内心深深的城府。与他的情形相似，他的作品中也是思想的光辉照彻模糊的物质实体。他的世界好像仅仅是从痛苦中塑造的，人物的痛苦的总和比其他任何作家都多，因为这些人物的内心活跃着某种东西，它把痛苦之乐置于极乐的对面，把在痛苦中感受的乐趣置于在幸福中感受的乐趣的对面，这就是说，他们的痛苦即是他

们的幸福。他们用牙齿紧紧咬住这种幸福，并以胸膛温暖它，用手抚摸它，全心全意爱它；一旦他们不爱它了，他们也就是最不幸的人了。陀思妥耶夫斯基的人物重新评价一切，这里也许只用一个实例即可说明。我选取这个实例，它是以千百种形式层出不穷的：一个人遭受侮辱的痛苦。这侮辱或是事实上的侮辱，或是主观臆测受了侮辱；这个人或许是小官吏，或许是将军的女儿。别人也许骂这个人是“废物”，他的自尊心因此受了伤害。这首次伤害是使整个肌体陷于不安的最初效应，人感到痛苦。他躲在潜伏处，惶惶然，等待别人新的伤害。第二次伤害来了，这本是痛苦的堆积，然而奇怪的是，这伤害已不再使他痛苦了。尽管被伤害者控诉、叫喊，但他的控诉已经不再是真的，因为他喜爱这种伤害了，在这“不断受伤害意识里存在着一种不自然的、隐秘的享受”。他为受辱的自尊心找到新的自尊心，即殉道者的自尊心。这时，他的内心居然产生对新的侮辱的渴望，渴望它来得多些。于是，他开始挑衅了，夸口了，挑战了，说：痛苦现在就是他的渴望、他的贪恋、他的快乐。人们侮辱他，他（无规范的人）也就甘愿受侮辱。他不再交出痛苦，而是咬着牙紧紧抓住痛苦。这时，助人为乐者、爱人者反倒成了他的敌人了。这样，小奈丽三次把药粉撒到那个医生的脸上；拉斯科尔尼科夫把宋娅推了回去；伊尔尤什卡咬了虔诚的阿廖沙的手指——这些均出于爱，出于对他们痛苦狂热的爱。他们都爱痛苦，因而他们在痛苦中对生活的感受才如此强烈，他们知道，“在这个世界上，人们只有经过痛苦才能真正地爱”，这，就是他们所要的最重要的东西！他们存在的最强证据是：“我痛故我在。”而不是：“我思故我在。”这个“我在”无论在陀思妥耶夫斯基还是在他塑造的人物那里都是生活的最大胜利，是最高级的世界感觉。在监狱里，迪米特利对这个“我在”、对存在的极乐欢唱颂歌。因为爱生活，所以痛苦于他们是必不可少的。我已说过，在陀思妥耶夫斯基那里，痛苦的总和大于其他作家，但这仅局限在表面上。如果说存在那么一个世界：内中一切

都残酷无情,但每个深渊还有一条路通出来,每个不幸中还有欣喜,每次绝望里还有希望,那么,这个世界便是陀思妥耶夫斯基的世界。他的作品就是通过思想解救痛苦的现代《新约全书》的使徒行传和传奇,此外还能是什么呢?他的作品是对生活信仰的皈依,是对卡尔瓦里恩[①]道路的认知,是穿越我们这个世界通向大马士革之路的《新约全书》的使徒行传和传奇,此外还能是什么呢?

在他的作品里,人奋斗着,为自己的真、为人性的"我"而奋斗者。一件凶杀是否发生、一位女士是否热恋,这些是次要的,表面的,是布景罢了,他的小说发生在人的灵魂深处,在精神世界;对偶发事件、万端事变、外部生活的艰辛只是轻描淡写,是组织结构,是情景框架,悲剧总是发生在内心,就是说,克服心理障碍,为真理而战。他的每个主人公自问,正像俄国自问一样:我是谁?我有何价值?他在失去支撑、失去空间和时间的情况下苦苦寻求自己的最高本性。作为立于上帝面前的人,他要认识自己,要自我信仰。对他的每个人物来说,"真"比"需要"更重要,真对于他就是放荡、性欲快感,而自供又是他的至圣乐趣。自供中,内心的人、普通的人、上帝的人取代了尘俗的人;真——即上帝——取代了他的肉体存在。啊,肉欲,他们所以才以此快感同自供嬉戏,他们也把自供隐藏,但又总是秘密表露,继之又隐藏——拉斯科尔尼科夫在波尔菲利·彼得洛维奇的面前就是这样,直至他们声嘶力竭地叫喊要信奉更多的真,疯狂地公然暴露生殖器和肉体,把罪恶和道德混淆起来。在这里,也只有在这里,在为真实的"我"而战的斗争里存在着陀思妥耶夫斯基那高度集中的注意力。在这里,他的人物内心展开着伟大的斗争,书写着强有力的心的史诗;在这里,在他们的内心,俄国的、陌生的东西耗费罄竭;在这里,他们的悲剧也才完全成了我们的悲剧、普通人的悲剧,我们在自我诞生的神秘中才完整地领略

① 卡尔瓦里恩,山名,为耶稣被钉于十字架之地。——译注

了陀思妥耶夫斯基关于新人的神话。

所谓“自我诞生的神秘”，我指的是陀思妥耶夫斯基的宇宙构成学、创世学中对新人的创造。我想把他的所有人物的故事简化成一个故事，当做一个神话来讲述，因为这些千奇百怪、与常人迥异的人物归根结蒂都是一个命运。他们的生活都是同一个经历，即“变成人”的不同变种。他的主人公一切才刚刚开始。身为地道的俄国人，他们的生命活力使他们深感不安。在生理发育和思想日趋复杂的青少年时代，开朗、自由的思想对他们是封锁的，他们朦胧地感到内心正酝酿着一股力量，一种神秘的催促力量。某种被锁闭、生长着和膨胀着的东西要从他们青少年的服装里奔突出来。一种神妙莫测的妊娠（这是萌芽于他们内心的新人，但他们对此一无所知）使他们置身于梦境一般。他们在阴沉的小室中枯坐，“寂寞得要发疯”，日夜在寥落中反复对自己进行思考，常常数年如一日，肌肉退化了，动作失调了，在此情况下让思想孵化，在佛教徒那心静如水的状态中期待着，就像孕妇在怀胎的头几个月里想仔细听听胎音一样。孕育成熟的神秘状态向他们袭来了：死亡的恐慌、生活的悚惧、病态的残忍的贪恋、反常的性欲。

他们终于明白，他们是被某种新的观念孕育成的，所以他们力图发现这个秘密。他们强化自己的思考，直到思想犀利得像外科手术刀。他们像解剖尸体一样解剖自身的现状，用狂热的谈话条分缕析自己所受的压抑。他们几乎想破脑袋，直到脑袋要在疯狂中燃烧，他们把自己的一切思想冶炼成唯一固定的、常思不懈的观念，冶炼成一柄握在手里的危险的长矛，这长矛是针对自己的。基里洛夫、沙托夫、拉斯科尔尼科夫、伊万·卡拉马索夫，这些“孤独者”有“他们的”观念，即虚无主义、利他主义、拿破仑式的世界野心，而这一切又都是在病态的寂寥中孕育成熟的。他们需要一种武器对付由他们自己变成的新人，因为他们的自尊心要抵抗他、压抑他。还有一些主人公力图通过被鞭打被刺激的感觉迫使那个神秘的萌

芽，即正在酝酿着的生活痛苦狂躁过度，他们力图打掉果实，恰似孕妇通过从楼梯上往下跳，或通过跳舞、服药把不希望要的孩子打掉一样。他们咆哮着，以便压倒体内那个源泉的潺湲之声；有时他们自我毁灭，以便毁灭体内那个萌芽。他们有意丧失自我，酗酒、赌博、色情狂（否则他们就不是陀思妥耶夫斯基笔下的人物），把这一切搞成极端的狂暴行动。痛苦把他们推进恶习之中，这恶习可不是一般随意的贪恋。这不是为了满足或为了入睡而饮酒，不是德国人酗酒好卧床休息，而是为了麻醉，为了忘却自己的幻想；赌博不是为钱，而是为了扼杀时间；贪色不是为性欲之故，而是在性过度中忘却自己真正的规范。他们想知道自己到底是谁，所以，他们要寻求限度。对他们来说，自我的最大限度只有通过过度加热和充分冷却才能认识。他们在这寻欢作乐里炽热似火，心凌九霄；酗酒使其沉沦为野兽，却也为了在自身显现人的模样，或者，因为他们不了解自己，所以至少要证明自己。科尔亚卧轨自杀，是想证明他勇敢；拉斯科尔尼科夫谋害老妪，是想证明他的拿破仑理论。他们做的往往超过他们本来设想的，目的只是为了达到感情的最大限度。为了认识自己的深度，他们跳进深渊：从性欲发展到色情狂，又从色情狂发展到残忍，最终发展到冷酷、丧失天良、周密策划的恶行，然而，这一切均由变态的爱、均由一种想知道自己本性的贪求、一种变态的宗教幻想所造成。他们从明智的清醒突入精神错乱的陀螺并随之旋转，好奇心蜕变为性欲反常，直至发展到强奸幼女，谋害人命，可谓气焰嚣张。然而，对他们具有典型意义的还是：这些过分的、令人生厌的事情均源于过分的兴趣，在他们狂暴行为的深渊，仍有觉悟的火焰跳荡，那是在狂热的悔恨之后。

可以说，他们越是狂暴地性欲放荡，越是发疯地过度思索，他们离自己也就越近了；他们越是想自杀，他们挽回自己就越早。他们悲伤地豪饮，他们的犯罪行为只不过是自我诞生的痉挛罢了。他们自我毁灭，但毁灭的仅是内心那个新人的外壳，从最高意义上

看，这毁灭便是自救。他们越是紧张，越是蜷曲身子和辗转反侧，就越是在不知不觉中促进了分娩。只有在烈火似的痛苦中，新人才能出世。随之必然出现某个非凡、陌生的东西来解救他们，在他们最困难的时刻，有类似接生婆的帮助，善、博爱也必然相帮。为了让纯洁诞生，一种极端行为、一种使他们感觉紧张得要死的犯罪是必要的，同生活中的情形一样，这里的每次诞生无不笼罩着死的阴影。人的生命的两个极端，即生与死在这一瞬间是交错在一起的。

陀思妥耶夫斯基关于人的神话就是：每个人的混合、模糊、多彩的"我"是用真正的人(中世纪人们世界观里的那种没有原罪的古人)，即初始的、非凡之人的胚胎受孕的，把这个永垂千古的人从我们文明人体内娩出，这是最高的使命，最真的人间义务。每个人都会受孕，因为生活不排斥任何人。在欢乐时刻，生活以爱接待每个凡人，但并非每人都能娩出果实。这果实在有些人那儿腐烂了，在心灵的漫不经心中腐烂了，它死了，甚至也毒死了这些人。另一些人在痛苦中死亡了，但孩子和观念却诞生了。基里洛夫必定自杀，以便保持真我。沙托夫被人所杀，以证明他的真理。

陀思妥耶夫斯基的其他主人公斯塔列兹·索西马、拉斯科尔尼科夫、斯蒂潘诺维奇、罗果森、季米特利·卡拉马索夫消灭了"社会的我"，即消灭内在本质的模糊幼虫，以便像蝴蝶一样从死亡的形体内震荡而出，有翅膀的由爬行的变来，高飞的从人间艰辛地变来。灵魂障碍的外壳被捣碎了，人的灵魂才涌流而出，流进永恒。他们内心的一切人格、个性之类全被除掉了，所以，这些人物在其完美终结之时是个个雷同的。阿廖沙与斯塔列兹、卡拉马索夫与拉斯科尔尼科夫在以泪洗面、告别罪恶并投入新生活的光明中时几乎是没有区别的。陀思妥耶夫斯基的所有小说的结尾都达到希腊悲剧的内心净化，都是伟大的赎罪：彩虹的崇高光辉火焰般地闪耀在暴风雨过后的纯净的蓝天，这是俄国和解的最高象征。

只有当他的主人公们从自身娩出纯洁之人的时候，他们才进

入了真正的集体。巴尔扎克的主人公在威逼社会时，狄更斯的主人公平平静静地跻身于社会、进入资产阶级生活圈、安居乐业之时，他们就会洋洋得意，弹冠相庆。陀思妥耶夫斯基的主人公努力寻求的集体却不再是社会集体，而是宗教集体，不是社会，而是博爱。他的全部小说只写这个最后的人："我"变成了"普遍的人"，他的心忍受着无穷的屈辱，怀着炽爱向别的内心纯洁之人致意。这个最后的、被净化的人不再知道区别，即没有社会等级观念了，像赤身在天堂里，他的灵魂没有羞耻感、自尊感，也没有仇恨和蔑视了。罪犯和妓女、凶手和圣者、王侯和酒鬼都与他们生活的"本我"对话，各个阶层汇流一处，心心相印，灵犀相通。在陀思妥耶夫斯基那里，具有决定意义的只是：一个人在多大程度上变成了真正的人，在多大程度上向真正的人类迈进，至于赎罪、获得自我是怎样实现的，倒是无所谓的。谁认清了这个道理，谁就明白了一切："人的思想法则尚未得到探究，因而神秘莫测，现在既无技术精湛的医生，又无拍板定案的法官。"谁都没有罪，要么大家都有罪，谁都不能当谁的法官，人人都是兄弟。所以，在陀思妥耶夫斯基的宇宙里没有最终被抛弃的人，没有最终的"恶棍"，没有但丁的最底层地狱，即耶稣本人也不能把罪人从那里挽救出来的最底层地狱。他只熟悉涤罪所，知道行为乖谬的人比那些自尊、冷漠的人和正人君子具有更多的热情，比他们更接近真正的人。为了研究资产阶级的规律性，他在那些人的胸腔里冻死了。而真正的人受过苦，对痛苦也就满怀敬畏，也就知道世间的一切秘密。谁受苦，谁就因同情而成了大家的兄弟，因为他只盯着别人内心的那个兄弟看。真正的人具备被陀思妥耶夫斯基称为典型俄国人的能力，即长期怀恨，对人间的一切均表示无限的理解。他们也时常争斗，互相折磨，因为他们对自己的爱感到害臊，因为他们认为自己受屈辱就是软弱，因为他们还不知道，他们是人类最有作为的人。当他们相互用恶语诽谤、诟骂和敌视的时候，他们内心的那个人早已相互对视而笑了，表示理解了。

他们内心那个赤裸、永恒之人在兄弟般的相知相认中达到普遍和解，这隐匿神秘的心灵合唱便是陀思妥耶夫斯基的阴暗难辨的作品的抒情曲。

现实主义和幻想主义

对于我，有什么东西比真实更奇妙呢？
——陀思妥耶夫斯基

真实，有限存在的直接真实，是陀思妥耶夫斯基的主人公所寻求的；作为艺术家，陀思妥耶夫斯基也寻求真实。他是现实主义者，一贯的现实主义者——他总是把这种创作方法发挥到极致，形式和内容如此神秘契合，以至于这真实给习惯于中间状态的普通眼光一种奇妙的印象。"我喜欢现实主义，甚至喜欢接近离奇、幻想的现实主义。"他说，"对于我，有什么东西比真实更奇妙、更出人意外、更难以捉摸呢？"真实不是跟在可能性后面，而是与它并排而立。人们发现了陀思妥耶夫斯基的这个论点，这论点在他身上比在任何别的作家身上更具有说服力。这种真实是普遍眼力或心理上没有准备的眼光所发现不了的，这就好像肉眼看一滴水是清亮的，而透过显微镜却发现水里无数乱作一团的滴虫一样，艺术家总是能借助高级的现实主义发现与表面真实相反的真实。

陀思妥耶夫斯基热衷于发现更高更深的真实，这真实深藏于皮下，靠近一切存在的核心部位。他要同时借助肉眼和强化的视力把人既当成单一又当成多样看个真真切切，所以，他的现实主义把

显微镜之力和千里眼之透视力结合起来了，它与法国人称之为第一真实艺术和自然主义的东西中间似乎有一座墙隔开，显得泾渭分明。尽管陀思妥耶夫斯基在对事物的分析方面比那些自称为“一贯的自然主义者”(意思是说他们是极端自然主义者，殊不知陀思妥耶夫斯基是超越任何极端的)更精确，走得更远，然而他的心理学则源于这一创造性思想的另一范畴。左拉的精确自然主义是径直从科学中产生的。福楼拜用他头脑的曲颈瓶对巴黎国家图书馆中的两千册图书进行蒸馏，以期找到写小说《诱惑》和《萨朗波》的自然色彩；左拉动笔之前，要在外面跑三个月，带着笔记本像记者一样进交易所、商店和艺术家工作室，好画出模特儿，搜集事实。真实对这些世情描摹者来说，是一个冰冷的、公开的、可以计算的实物。他们带着摄影师那清醒、思索、能权衡轻重的眼光观察事物，他们收集、整理、综合、蒸馏，这些清醒的艺术科学家们是生活的各种元素，他们专注于研究一种化合和溶解的化学。

与此相反，陀思妥耶夫斯基的艺术观察过程离不开魔力怪异之类。如果说，科学对那些人是艺术，那么对他就是巫术。他不搞试验化学，而搞真实的炼丹术；不搞天文学，而搞灵魂的占星术。他不是冷静的研究者，而是热情的幻想者。他向下朝生活的深度凝视，像凝视一个恶魔的恐怖之梦。然而他做跳跃式的幻想比那些人有条不紊的观察还要完整些。他不收集什么，但他什么都有；他不计算什么，但他的尺度是不可或缺的。他的诊断，即千里眼的诊断在现象的高热中抓住了神秘的病因，也不用测事物的脉搏。他的知识里存在千里眼的梦幻的识辨能力，他的力量中存在一点儿魔术。只要有一个信号，他就能像浮士德抓住世界；他只需瞧上一眼，就能进入情景中。他不用描画很多，不用干小车夫式的零碎活，他带魔术描绘。我们偶然记起这位现实主义大师的伟大人物形象拉斯科尔尼科夫、阿廖沙、费多尔·卡拉马索夫、米什金，那么我们对这些人物的感情知道得特别具体。他在什么地方描写过他们呢？他也

许只用三行文字就勾勒出他们的相貌轮廓了，使用的是绘画速写法，对他们只说一个提示语，用四个或五个简单句描写他们的脸，仅此而已。年龄、职业、地位、服饰、头发颜色、看相术等，这些都是描写人物的要素，可他只用速记的方法处理。然而，这些人物在我们心里却是如此鲜活生动。让我们把一贯的自然主义者左拉的精确描绘同这魔幻现实主义做个对比吧！左拉在写作前，要对他的人物开明细账单，给每个踏进小说门槛的人物写正规的通缉令和通行证（今天，人们还可以查阅这些奇怪的文件），测出并记下他的身高、缺几颗牙，数他脸上有几颗痣，摸他的胡子是粗是细，抠掉皮肤上每个疱疹，触摸指甲，他知道这些人物的声音、呼吸，对他们的出身血统、遗产和债务寻踪追根。在银行翻开他们的帐户，好知道他们的收入情况。他要打量和测定一切从外部可以打量和测定的东西。但是，一旦这些人物活动起来，读者的想像力就消失了，艺术的马赛克就破碎成千百片了。人物的心理只写了个大概，他们不是活生生的人。

这种艺术的缺陷就在于：自然主义作家在小说开头便精确地描绘人物的静止状态，接着出现他们心灵的休眠状态，于是，他们的形象只是忠实于死者的面具，毫无意义。人们从中看到的是死人，不是生活。自然主义收笔的地方恰好是陀思妥耶夫斯基那伟大异常的自然主义开始动笔之处。他的人物在激动和激情中，在情势加剧的情况下才显出立体感。那些自然主义作家想用形体描写心灵，而他则用心灵塑造形体。当他的人物激情满怀，眼睛因激动而湿润发亮，资产阶级那含而不露、心静如水的一套假面具抖落的时候，陀思妥耶夫斯基的目光才变得灵动起来；当他们的感情炽热似火之时，他这位幻想家才着手塑造他们。

所以，陀思妥耶夫斯基最初的描写只是模糊、像被阴影笼罩的轮廓，这是他有意为之，决非偶然。人们进入他的小说犹如走进黑暗的房间，只见轮廓，只听见含糊的声音，却不知究竟是谁在那里。

人们慢慢才适应，眼睛随之变尖了，就像伦勃朗的油画上从深度朦胧中开始散射出精细的心灵液流。当这些人物陷于激情，他们就步入光亮中来了。他的人物必须为了让人看清才激情似火，人物的神经必须紧张到断裂程度，这样他才能说："为了心灵才塑造他的形体，为了激情才描摹他的画像。"他的人物开始升温，内心开始出现奇怪的激情状态——他的人物全处于变化的激动中——只有在这时，陀思妥耶夫斯基才开始他那魔幻现实主义的写作手法。他开始追逐细节，蹑手蹑脚跟在人物最细微的动作后面，掘出他们的微笑，钻进纷乱情感那曲折的狐狸洞穴，紧随他们思想的足迹直至潜意识的阴暗王国。每次行动写得活泼灵动，每个思想写得似水晶般的明晰；被他追赶的心灵陷于戏剧性的牢笼越深，它就越是从内部散发灼热，其本质就越昭然。正是那些最难把握的心理状态，病态的、催眠的、狂喜的、癫痫的等等，陀思妥耶夫斯基都有准确的医疗诊断和清晰的几何图形，所以不会遗漏细微的心理差别，任何细小的心灵震荡也逃不脱他那敏锐无比的感官。其他作家感到力不从心、被超自然之光弄得头昏目眩、不得不调转目光的地方，正是陀思妥耶夫斯基的现实主义最醒目、最逞能的地方。他最擅长天马行空地描写人的极限，知觉的愚妄荒唐，激情变罪恶。假如我们把拉斯科尔尼科夫呼唤到心里来，我们看到的不是他踯躅街头或在房间里的形象，不是二十五岁的年轻的医科大学生，不是具有这样和那样长相特征的人，而是浮现出他那错乱的激情，看见他偷偷地走上他杀过人的那幢楼的楼梯，双手颤抖着，额上冒着冷汗，然后闭上眼睛；看见他在神秘的恍惚中摇着被害人的金属门铃叮当叮当作响，以便在感官上再次享受自己的痛苦。我们看见季米特利·卡拉马索夫在审讯的涤罪所里，气愤、激动、大发雷霆，疯狂举拳擂垮了桌子。我们总是在他的人物的感情激动到顶点的时候才看清他们的生动形象。正如达·芬奇在伟大的漫画作品里把人体画得比例失调因而显得滑稽，但却大大优于普通绘画一样，陀思妥耶夫斯

基是在人物感情过分外溢的时刻,即超出感情最大限度的时刻抓住人的心灵。对于他,感情的中间状态就等于平衡,等于和谐,他厌恶这种状态。只有非凡的、隐蔽的、魔幻的东西才刺激他的艺术激情迈向彻底的现实主义。他是雕塑非凡之物的无与伦比的雕塑家,是解剖病态心灵的最伟大的解剖学家。

他闯入人物心灵深处,携带着语言这一神秘武器。歌德通过目光描写一切。所幸,瓦格纳一语道破两人的区别:歌德是“眼睛人”,陀思妥耶夫斯基是“耳朵人”,他必定先听人物说话,并让他们说话,以便我们在感觉中看见他们。梅列施可夫斯基在天才地分析两位俄国叙事作家时分明说道:在托尔斯泰那里,我们因看而听;在陀思妥耶夫斯基那里,我们因听而看。他的人物一旦闭口不语便统统成了影子和夜魔,只有话语才是滋润他们心灵的甘露:恰似奇妙的花朵,他们在谈话中敞开了心扉,显示了他们的颜色和大有作为的花粉,在讨论中,他们头脑发热,火气十足,从心灵的休眠中苏醒过来了。我已说过,陀思妥耶夫斯基的艺术激情只有在这个时候才面向清醒、激情的人们,从他们心灵中把话诱骗出来,进而把心灵捉住。他在细节中对心理的敏锐观察力说到底就是非同寻常的灵敏听觉。世界文学再也找不出比他的人物更完美的谈吐了。连语序也是具有象征意味的。语言结构非同一般。每个中断的音节,每个荒腔走板的语调、口气都有其必然性,每次说话的间歇、每次重复、每次吸气、每次说话口吃都是不可忽视的,人们总是从说出的话中听出被压抑的灵魂震荡。人们从话里不仅知道人物说什么和想说什么,也知道他想隐瞒什么。这聆听心灵的天才的现实主义完全深入语言的神秘之境,进入醉鬼含糊而结巴的胡言乱语,进入癫痫病发作时那加速喘鸣的狂喜,进入骗子那语无伦次的荆棘丛。心灵在充满火气的话语蒸气里复活了。一听他的人物说话,人们就立即像千里眼似的梦见了他们。他完全可以省略勾画他们的麻烦,因为读者在那些人物说话的催眠里变得非常善于想象了。我

在此姑且举一例，以概其余：小说《白痴》里那个老将军是个病理性的说谎者，他同米什金亲王一起走着，对亲王回忆往事，一开始就谎话连篇，一发不可收拾，在谎言中越陷越深，完全被谎言缠住了，他说呀，说呀，几页纸全是谎言。

陀思妥耶夫斯基从不表明自己的态度，一行字也不写。我从将军的语言里，从他的结巴、停顿、神经质的慌乱中感觉到，他是怎样挨着米什金走过来，怎样被谎言缠住脱不了身，看见他怎样抬头和从侧面小心翼翼朝亲王看，猜想亲王是否相信他，看见他停下脚步，希望亲王打断他的谈话。我看见他额上冒出汗珠，脸开始是兴奋神色，后来因慌乱而抽搐起来，看见他紧缩着身子，像狗一样怕挨鞭子。我也看见亲王，他内心也感觉到说谎者的紧张、费劲，但一直忍耐着。可是这一切，陀思妥耶夫斯基在哪儿写过呢？没有写，一行也没有写，但我分明看见他脸上的每条皱纹都带着激情，这位富于想象的作家的秘方存放在某个地方，存放在讲话、声调和音节的调整之中。这复述的艺术极富魅力，即使在转述时做非此不可的压缩和简化也能震荡人的心灵。他的人物个性特点表现在讲话的节奏里。这压缩又得力于他那天才的直觉能力，常常一个极小的细节，甚至一个音节就能出神入化。当费多尔·卡拉马索夫在信封上把格露圣嘉的名字写成"我的小鸡"之时，人们立即看清这个老色鬼的丑恶嘴脸，看见他那口坏牙，看见唾沫从牙缝里、从微笑的嘴里流出来。在《死囚监狱回忆录》中，当暴虐狂少校挥棒打犯人，并且连呼"斩——斩，斩——斩！"的时候，此人的性格全部包含在这一省略语里了，那火爆的场面、少校施暴的喘鸣、以行凶为乐的呼喊、冒火的两眼、涨红的面孔尽在这"斩——斩！"之声里了。这些真实的细枝末节像尖利的钓钩钻进感觉，不可抗拒地进入旁人的体会，它们是陀思妥耶夫斯基挑选的艺术手段，同时也是直觉的现实主义战胜有纲领的自然主义的最大胜利。但是，他也并非滥用细节，他写一个细节的地方，别人要写一百个。他喜欢把此类真实的

残酷的细节保存起来，待到极乐之时才用，故能起到惊世骇俗之效。他总是伸出无情的手把胆汁浇到世俗的狂喜之喉，因为他觉得这么才真实，与浪漫和伤感分道扬镳。他要我们一分为二地享受，正如一分为二地感觉。在这方面，他也不要平衡，不要和谐。显著的分裂状态在他作品里俯拾皆是，他在这状态里，用魔幻般的细节炸开崇高的时刻，让他的平庸对着生活的至圣之物狞笑。我只提醒读者注意小说《白痴》的悲剧，以便说明这类对比的效应。罗果森杀害了娜丝塔雅·菲丽波芙娜，这时他又去找他的结拜兄弟米什金，并在马路上找到了，他用手碰碰他，他俩已不需要交谈什么了，可怕的预感知道了一切。两人横穿马路，走进被害人的那幢房子，这时，人们心里会产生一种预感，一种重大而庄严的预感，全身响起了警铃。杀害了一条生命的同胞兄弟进屋向死者走去，娜丝塔雅·菲丽波芙娜的尸体躺在那儿。人们感到，这两人站在尸体旁总要说什么了，的确也说了——赤裸裸、残酷、俗不可耐、恶魔般的直言不讳击碎了所有的天空！原来他们唯一说出的最要紧的话竟然是"尸体会不会发臭"！罗果森接着说，他买了"优质的美国蜡布"，并把"四瓶消毒液浇在上面了"。

我把陀思妥耶夫斯基的这类细节称为暴虐狂的细节、恶魔的细节，因为现实主义在这儿已不是一种单纯的技巧，而是一种形而上学的复仇，是神秘的极乐的爆发，是嘲弄性的强烈失望心理的爆发。"四瓶"这个数字，"美国蜡布"这细节的可怕精确性啊！这是有意对心灵和谐的破坏，对感情统一性的犯上作乱。他自觉地（他是反对浪漫和感伤的人）把他的布景置于平庸和陈腐之中，肮脏的地下酒馆，刺鼻的啤酒、烧酒味；阴暗逼仄的"棺材房间"，仅用木板相隔；从来不写沙龙、旅馆、宫殿和写字楼；他有意让他的人物特别"没有趣味"，患肺痨的女人，褴褛的大学生，无所事事者，奢侈之徒，懒汉；从来不写地位显赫的人物。但是他恰好要把时代的最大悲剧置于这沉闷的平庸之中。从鄙陋中神奇地产生崇高。在他那

里，外部的索然无味与心灵的迷醉这二者的对比比任何东西更具魅力，空间是贫寒 的，心灵却是奢华的。在喝烧酒的房间里，醉鬼们宣布第三王国的复归，这王国的圣者阿廖沙正在讲述深奥的传奇故事，可又有一个妓女坐在他的怀里；在妓院和赌馆里，基督使徒们的善举和宣讲颇为兴旺发达，拉斯科尔尼科夫最崇高的一幕是：他这个杀人狂终于跪下了，面对那群赌徒的痛苦鞠躬。这伙人正在一个妓女的屋里赌钱，她是借住在那个说话口吃、名叫卡倍瑙莫夫的裁缝家里的。

陀思妥耶夫斯基的激情永远处于冷与热、热与冷的不断交流之中，但从不是微温状态，生活中无不印上这激情的鲜血，具有《新约全书》启示录的 意义。他把被煽动起来的感情从一个动乱抛向另一个动乱。因此，人们读他的小说从来得不到休息，从来没有进入阅读的那种温馨的音乐抒情状态，他从不让读者从容呼吸，读者总是像遭电击，不安地抽搐着，一页一页读下去，就会越来越感到发热、发烧、躁动和好奇。只要我们置身于他创作的强力之中，我们就会变得与他类似。正像他本人——永恒的二元论者、背负十字架的分裂之人——在内心和在他的人物内心炸开感情的一统天下，他也炸毁了读者感情的统一板块。

然而，有一系列问题必须弄清：尽管他的作品具有魔幻般的真实性，但毕竟是世界文学作品中最平凡之作，可是它为何对我们有非同寻常的吸引力呢？尽管它也是一个世界，但为何又像一个紧靠着我们这个世界的世界呢？尽管我们内心有自己最深沉的感情，但为何我们对这感情又很陌生呢？为何在他的所有小说里总是燃起类似艺术之光的东西，而其中的空间为何又像是由幻觉和梦境构成的呢？对于这位彻底的现实主义作家，我们为何总觉得他更像个梦游病患者，而不像真实的叙述者？尽管小说里热烈似火，甚至过热，然而内中为何缺少有益的太阳热，而尽是某种痛苦的、血红的、炫目的北极光呢？为何我们觉得这种对生活的最真实

描述又不像生活本身，又不像我们自己的生活呢？

我现在力图对此作答。对于陀思妥耶夫斯基，进行最大程度的比较并不为过，他的作品只有同世界文学那些至高无上、永垂千古之作进行比较方可得到评价。我以为卡拉马索夫的悲剧并不逊于奥累斯蒂那盘根错节的神话，不逊于荷马史诗，也不逊于歌德的作品。上述作家的作品甚至比他的作品还单一、简单，其认识价值、对未来的预示也不及他的作品。但这些作家的作品对心灵比较亲切、软性，它们拯救感情，而陀思妥耶夫斯基的作品只告之如何认识。我以为上述作家之作之所以富于人情味，是因为它们气氛轻松。它们四周是晴空和世界的神圣框架，有草原和田野的气息，人们可以仰望星空，人们的感情、人们惶恐不安的感情就会轻松地逃往这些地方并得以解脱。在荷马作品中的战役，或是血腥屠杀都要插上数行这类描写，人们呼吸带有咸味的海风，希腊的星光在杀人场上空闪耀。人们欣喜地认识到，猛打狠斗对于永恒的业绩来说实在是一种微不足道的、虚妄的癫狂。于是人们松了一口气，从混沌的状态中解脱了。浮士德也过复活节，他把自己的痛苦投进割裂的大自然，把自己的欢呼抛入世界之春。在这些作品里，大自然把人从世间解救出来了。而陀思妥耶夫斯基的作品缺少轻松，缺少风景，他的空间不是世界，仅仅是人。对音乐，他耳聋；对绘画，他色盲；对风景，他感觉迟钝。他对大自然冷漠异常，而对艺术，却因为“人”的缘故而献出了自己那无可估量的、罕见的学识。但一切“全是人”又难免有抑郁阴暗的缺陷。他的上帝既不在心灵，也不在事物里。他缺少可贵的泛神论因素，这因素赋予德国的和其他格调明快的作品以祥和、欢快和解脱感。他的作品故事全发生在不透气的斗室里、俄国马路上、雾气腾腾的酒馆内，这些地方弥漫着人情味甚浓的混浊空气，但这空气没有掺入足够的天上来风，故不澄彻，也没有受到时序更替的影响。有人曾试图弄清，他的作品《拉斯科尔尼科夫》、《白痴》、《卡拉马索夫兄弟》、《小伙子》等故事情节到底发生在

什么季节，是在夏季、春季还是秋季？也许文中某个地方已经点出，但读者还是不甚了了。人们闻不到、尝不出、感觉不出、经历不了这些。它们发生在心灵的暗处，只有认知的闪电时明时灭把这暗处照亮；它们发生在没有空气的大脑的空屋，这儿没有星星，没有鲜花，也没有平静。通都大邑的烟雾使他们的心灵黯然无光。当他们把目光从自身、从面对冷漠人世而产生的痛苦中移开的时候，他们又缺乏从人性中解救出来的安宁时刻，即缺乏那个幸福之至的轻松，人的最佳状态的轻松。他的书里，总是笼罩着阴影：各个人物被一堵痛苦、阴暗、令人怔忪之墙衬托着，他们不是自由自在、让人清晰可辨地生活在现实世界里，而仅仅生活在永无止境的感情中。他们的领域是心灵世界而不是大自然，他们的世界仅是人。

尽管他的人物个个令人称奇地真实，他们的逻辑机理也没有失误，然而就整体而言，他们在某种意义上又是不真实的：梦中形象附着在他们身上，他们的步伐像影子的步伐，行走在无限的空间里，但也不能据此就说他们不真实，其实他们是比真实还要真实的，因为陀思妥耶夫斯基的心理学无懈可击，别人观察和揣摸他的人物不是从立体角度，而是从崇高的角度，因为他们只是从心灵而不是从形体方面塑造的。我们熟悉他的人物，只把他们当做可变化的和变化了的情感，只当做由神经和灵魂组成的生灵来看待，人们几乎忘记，他们也是有血有肉的人。可以说，他从来就不写这些人的形体。在两万多页的作品里，从未写过某人坐着、吃着或喝着，只是写感觉、说话和斗争；他们不睡（除千里眼一样地做梦外），不休息，总是激动，总是思想；他们活着从来不像动植物那样迟钝，总是活动、激动、紧张、清醒，过度的清醒。总是生活在生存的极限里。他们都有陀思妥耶夫斯基那样的心灵概括能力，都是独具慧眼者、精神感应者、梦幻者，都是玄奥之人。他们全身直至本性的最深处都浸透着心理学。就我们记忆所及，大多数人在平淡无奇的生活里相互矛盾冲突，同命运矛盾冲突。究其原因，是他们相互不理解，他们

只有尘俗的理性。人类的另一位伟大心理学家莎士比亚把他一半的悲剧建立在不知详情因而产生隔膜的基础上,这隔膜是与生俱来的,是横亘在人与人之间的灾难和冲突的基石。李尔王不信任自己的女儿,因为他不知女儿的勇气,她的伟大爱情隐藏在羞涩的壁垒中;奥瑟罗中了伊阿古的奸计;恺撒喜欢布鲁吐斯,此人是杀害他的凶手。他们都沉湎在世界的真实本质即迷惑之中,在莎翁那里,误解成了人间的缺陷、制造悲剧的力量、一切冲突的源泉,这与现实生活的情况是一样的。陀思妥耶夫斯基的人物却是超知性的,他们不懂什么是误解。每个人可以预知别人,彼此知根知底,包括心底的秘密。话未出口就知道对方要说什么了,凭感觉就可探悉对方的思想。他们的潜意识过分发达,全是预言家、预知者、幻想者,陀思妥耶夫斯基把自己神秘的生活阅历和深邃通达的学识安放在他们身上。为了更说明他们预知一切,我想举一个实例。娜丝塔雅·菲丽波芙娜将要被罗果森杀害,她预知这事,所以逃走了,但后来又回来了,因为她贪恋自己的命运。她甚至数月前就预知那把将捅进她胸膛的刀子。罗果森也知道这刀,米什金也知道。当米什金在一次谈话时偶然发现罗果森玩弄这把刀时,他的嘴唇禁不住哆嗦起来。同样,在杀害费多尔·卡拉马索夫时,大家也都知道这不可能被知道之事。斯塔列兹嗅出罪恶的苗头时,便双膝跪下;"结巴子"拉基亭也暗示这一征兆;阿廖沙告别父亲时吻父亲的肩膀,他的感觉知道,他再也见不到父亲了;伊万乘车去了契尔马申亚,他不想做犯罪的证人,脏鬼斯梅尔加科夫预先已对他笑眯眯说过这事了。总之,大家全从一大堆预感中知道了谋杀的日期、时间和地点,当然这预感也是众说纷纭,是无法准确的。

在心理学领域,人们又认识了这位艺术家关于一切真实都具有双重形式的理论了。尽管他对人的了解比任何俄国前辈都透彻,然而莎士比亚作为"人类通"还是超过了他。莎翁把平庸的、无关宏旨的与宏伟的进行对比,而陀思妥耶夫斯基把每个人推入永恒。莎

翁从肉体认识世界，他却从精神认识世界，他的世界或许是世上最完美的想象，是心灵的深沉之梦、预言之梦，这 梦是飞越现实的，然而这是超越自身进入幻想的现实主义。他是超现实者，是超越一切界线的人。他不描写现实：他让现实超越自身并使其加剧、强化。

这就是说，他在艺术领域是从内部、从心灵塑造世界的，把世界同内心联系起来，从内心拯救世界。这种艺术是最深刻、最人性化的艺术，这在文学史上尚无先例，俄国没有，世界任何地方也没有出现过这样的先驱者。他的这种创作只在远方有它的兄弟。陀思妥耶夫斯基的痉挛和贫困，他蜷缩在过分强大的命运之舵下的痛苦使人想起他的兄弟是希腊的悲剧作家；有时，从他那神秘的、顽固的、无可解救的心灵悲伤又使人想起他的兄弟是米开朗基罗，然而，他的真正兄弟是伦勃朗，这是时代使然。他们俩均来自艰辛、贫寒和受歧视的生活环境，他们受世俗排斥，又受金钱这个刽子手的鞭笞，从而沉沦于生活最底的深渊。两人都深谙对比手法的创造性意义，即黑暗与光明的永远抗争；也熟知没有哪一种美比心灵的神圣美更深刻，这心灵美是从简朴的生活里发掘出来的。正如陀思妥耶夫斯基选择俄国农民、罪犯和赌徒塑造他的圣者，伦勃朗也从港口小胡同里选择模特儿塑造他的圣经人物。两人不约而同地把某种新的神秘美藏匿在最卑下的生活形态里，又都在民众的垃圾中找到了他们的耶稣。两人都懂得人间各种力量的作用和反作用，光明与黑暗的作用和反作用，这无论在生活还是在灵魂里都占统治地位。他们深知，一切光明都是从生活的黑暗处得来的。人们对伦勃朗的画、对陀思妥耶夫斯基的书看得多了，也就能发现世俗形态和精神形态的最后秘密：普遍的人性。

建筑与激情

他爱得不多，但爱得适当！

——拉·贝蒂

“你把一切都推向激情”，娜丝塔雅·菲丽波芙娜的这句话适用于陀思妥耶夫斯基的人物，更加说到他本人的心坎里去了。这位巨人总是激情满怀地面对生活的千姿百态，他激情之爱的极致是对艺术之爱。诚然，他的创作过程、艺术匠心不同于建筑艺术，他不是平心静气地计算，不是有条不紊地构建。他在高度热情中写作、思想和生活。他的手让词语像源源不断的小水珠在纸上涌流（和所有急性子的人一样，他的书是一种急就章），他的脉搏加倍跳动。他的创作是狂欢、痛苦、迷醉和粉身碎骨，一种不断增强至痛苦的极乐，一种不断增强至极乐的痛苦。他二十二岁“流着眼泪”写就处女作《穷人》，从此，他的每部作品都是一种危机、一种疾病。“我工作紧张，在痛苦和忧虑中写作，我总是带病吃力地工作。”事实的确如此，神秘的癫痫病总是周期性在他身上发作，给他设置种种昏天黑地的障碍，但他依旧全身心地投入写作，在歇斯底里的暴烈中写作。即使作品里那些表面看来无足轻重的细小局部——像记者写的文章之类——也是在他激情的炽热锻造炉里铸就。他从不分散自己的创造力，从不随便出手，而是把全部激情集中到事件里，直至生命的最后一根神经都在与他的人物同甘共苦。他的所有作品都是在巨大的气压引起的天气骤变中爆裂而出。没有内心激情他

是不可能创作的。司汤达有句名言很适合于他："只有在他失去知觉时，他才没有激情。"假若陀思妥耶夫斯基没有激情，他也就不是作家了。

然而，艺术的激情对创作也是一个破坏性的因素，它导致艺术家混乱地使用力量。只有明晰的思想才能从混乱中把不朽的艺术形态拯救出来。所有的艺术都需要躁动不安作为创作的动力，但要达到艺术完美，平静地斟酌和掂量也是不可或缺的。陀思妥耶夫斯基那对现实具有钻石般穿透力的强大思想当然懂得，凡属伟大之作必须具备大理石和金属般的冷静。他喜爱和崇拜伟大的建筑学，他设计出世界形象的辉煌规模及崇高品位，但激情的洪潮一再冲决基座。身为艺术家，他曾试图客观地创作，置身外部世界，仅仅叙述，仅仅塑造，仅仅报告事件，分析感情，但这一切全都枉然！他那痛苦和同情的激情总是不可抗拒地把他一再拽入自己的世界。他的完美之作开头也总是混乱，从未达到和谐（"我恨和谐"，伊万·卡拉马索夫如此喊道，此人是陀思妥耶夫斯基最隐秘思想的泄露者）。在这方面，外部和内心之间没有安宁和平衡，而是不断斗争——啊，他的本性永是分裂，这分裂贯穿一切，从冰冷的表层直至滚烫的核心！在他的小说里，他本性中恒定的二元论就是建筑学和激情二者的抗争。

陀思妥耶夫斯基从不知道那种伟大的秘密，即人们在专业上称之为"叙事报告"的那种以平静的叙述驾驭活动的事件的秘密。这秘密是从荷马直到哥特弗里特·凯勒和托尔斯泰这一历史长河中一代代宗师承袭下来的。陀思妥耶夫斯基总是激情地塑造他的世界，读者也只有在激情和激动中才能欣赏这世界。读者像生病一样地经历他的人物的危机，种种问题在煽动起来的感情中爆炸了。他随着我们的感官出现在热情的氛围里，他把我们推向心灵的悬崖，我们立于崖畔，喘息着，感到晕眩，呼吸中断。当我们的脉搏同他的脉搏一样急速跳动，当我们自己也被恶魔般的激情所左右，只

有在这时，他的作品才完全属于我们，我们也才完全属于他的作品。

他不美化自己，不隐瞒、不否认同读者的关系既不亲切也不舒心，这关系充满急迫、残酷和极乐。这是一种类似男女之间的那种激情关系，而不是其他作家同读者那种友谊和信赖的关系。他的同代人狄更斯和凯勒以温和的劝告和音乐的诱惑引领读者进入他们的世界，同读者亲切闲聊，使其进入故事情节。而他，这个激情的人却要全部拥有我们，不仅要拥有我们的好奇心和兴趣，而且贪图我们的整个心灵，乃至我们的身体。他首先给内心氛围充电，然后狡猾地强化对我们的刺激。一种催眠术开始了，我们的意志在他的激情意志中失落了：他像一个用咒语驱逐鬼神者，口中念念有词，絮絮叨叨，蒙蔽我们的感知，用神秘和暗示刺激我们一道参与直至深入内心。他不允许我们过早沉醉其中，在准备阶段有意强化对我们的折磨，在我们心中慢慢地对骚动加热蒸煮，而他一再拖延推出新的人物、展开新的画面和揭开事件真相。他是个有心人、色情狂，他用恶魔般的意志力遏止我们的沉醉，以此增大内心的压力，强化气氛的刺激(这使人想起拉斯科尔尼科夫。他的内心活动延续了多长时间啊，全是作为他杀人的铺垫。然而读者早已预料杀人之事了)。陀思妥耶夫斯基的感觉在狡猾的拖延中陶醉着，这拖延可不像针刺在读者那敏感的皮肤上，只有小小的隐痛。他用这富 有魔力的拖延手法把一页又一页神秘而单调的情节推到他的伟大场景之前，直到他在被刺激的读者(别的人是无从感觉的)内心制造出激情、身体的痛苦；当读者的感情在胸腔那过热的锅炉中沸腾并将炸毁炉壁之时，他才用锄头猛击读者的心，然后才出现那沉醉的崇高时候，正如一道闪电从作品的天幕击入我们心灵的深处。当紧张度达到最高限度之时，他才撕开叙述的秘密，才把紧张而破裂的感情溶解成潮汐般的泪水和柔柔的情愫 。

陀思妥耶夫斯基就是这样怀着敌意、狂喜和狡诈来摆弄、吸引

读者。他不是用角斗制服读者，他像凶手，几小时几小时地同他的牺牲者兜圈子，然后瞅准某个利器于刹那间击穿别人的心脏。他的技艺是爆破性的技艺，不像打短工者一锹一锹把马路挖空，然后装进作品，而是以集中之力从内向外炸开世界，炸开被解救的胸膛。他的准备工作全在内心，这就是他对读者预设的阴谋，也是给读者闪电般的惊喜。尽管读者感到在他的面前将出现灾难，但他却不知道自己究竟是在哪些人的内心挖掘地雷坑道，不知道将在哪个方位、哪个时刻引爆，可怕的引爆。每个人物都有一条坑道能通向事件的中心点，都有激情导火线，但是将由哪个人引爆（比如，许多人内心被毒化了，但他们之中谁将杀害费多尔·卡拉马索夫呢），这要等到最后一刻才见分晓。这真是一种非凡的技巧，因为陀思妥耶夫斯基让你预知一切，却又不泄露他的秘密。读者只感到命运像鼹鼠一般在生活表层下掘土，感觉到地雷就在我们的心脏上移动。读者在无边无际的紧张中自我消耗、憔悴，直至那个像闪电打破大气沉闷的瞬间来临。

为了这一瞬间，为了高度集中的这一状态，小说家陀思妥耶夫斯基需要一种前所未有的表现分量和叙述阔度。只有一种纪念碑式的宏伟艺术、一种具有太古世界之伟大和神秘分量的艺术才能达到如此的紧张和集中。这儿所说的阔度不是指喋喋不休的谈论，而是指建筑学：正如埃及金字塔尖需要巨大的基础，陀思妥耶夫斯基的巅峰也需要小说的巨大容量。事实上，他的小说宛如伏尔加河、第聂伯河等故乡的巨川奔流，汹涌澎湃，夹带着巨额数量的生活滚滚而来，在成千上万页纸上流淌。有时冲决艺术创作的堤岸，有时也带走滚动在政治和政论的河床上的石头；有在灵感萎缩时也呈现宽阔的沙滩，似乎行将干涸。但事件依旧七拐八弯、混乱无序地向前流淌着，显得有些费劲、不畅，这潮水终于在数小时谈话的沙滩上枯竭了，直到后来它又重新觅到激情的深度和激情的震荡。

再往后，在河流的近海处，突然出现一个空前的急流，宏阔的叙述在此缩聚成一个漩涡，书页像在飞行，速度令人惊惧，灵魂像箭一样飞向感觉的深渊。已经感到接近深渊了，水流雷鸣般轰然而来，突然加速，当叙述之流被奔涌的河水磁力般地吸住并奔向"心灵净化"之时，我们也不由自主地狂奔起来，迅速通过这些书页，倏而落入事件的深渊，感觉被弄得支离破碎了。

这种感觉好像是林林总总的生活被缩聚在一个数字里，是最大限度的集中，这感觉既痛苦又晕眩。陀思妥耶夫斯基称之为"塔顶上的感觉"，一种非凡的幻觉，就像俯身探视自己的深渊、预先感觉并享受向下坠落的死之幸福一样。在这里，人们感到拥有整个人生，而且还感到死，这极度的感觉就是他那宏伟的小说金字塔的顶尖，他的小说也许就是为这一白热化的感觉瞬间而写的。他大概写了二十或三十处这样的感觉瞬间，无不充满激烈无比又高度集中的激情，以至于人们不仅在首次阅读，而且在第四次第五次重温时，它们总似一团炙人的烈焰穿过心脏，无可抵御地袭击读者。在这感觉的瞬间，书中所有人物突然聚集于一个房间，他们自然都是意志坚强的人；一切道路、一切河流、一切力量全部神秘地汇入一处，又溶化成一种姿态，一种表情，一种语言。我想起《群魔》中的一幕，沙托夫那一"脆的"耳光撕碎了秘密的蛛网；我也想起《白痴》里娜丝塔雅·菲丽波芙娜 把十万卢布扔到火里；想起《拉斯科尔尼科夫》里以及《卡拉马索夫兄弟》里的那些自供状。这些艺术至高的瞬间已不再是物质的，它充满着巨大的自然力，全是建筑和激情的结合。陀思妥耶夫斯基只有在狂喜之中才是一个完整的人，只有在这一瞬间才是一个完美的艺术家。这些时刻就是艺术对人的胜利。当人们反复阅读时才发现，他经过天才计算把一切攀登之路引向巅峰，像一道千位数的复杂算式突然分解成最小的数字，亦即最后没有余数的单位：狂喜。这就是他最大的艺术秘密：把所有的小说一直修建到巅峰，在此聚集着带电的感情氛围，这氛围能万无一失

地把命运的闪电截获。

是否还要指出这个一枝独秀的、这前无古人、也许后无来者的艺术形式的根源呢？是否必须说，这种把生命力缩聚成几秒钟正是他的生命、他的恶魔似的疾病在艺术上显而易见的变体呢？还从来没有一个艺术家的痛苦比他的癫痫病在艺术上的变体更为严重的。在他之前，在艺术领域也从来没有一种与他类似的方法，即把生活的丰富多姿集中到最狭窄的时空范围内。他立于塞门诺夫斯基广场，双眼被蒙住，在两分钟内再次重温他那业已过去的整个一生。每次癫痫发作，他都踉跄欲倒，随后便重重摔在地上，在这一瞬间，他产生了迷路和徘徊于世的幻想。只有他才能达到这一艺术境界，即把一个容纳无数事件的宇宙安放在瞬间时刻里；只有他才能把这类似于最大可能的爆炸性时刻逼迫成真，以至于我们几乎察觉不出他征服时空的能力。他的作品就是集中、精炼的奇迹，我在此仅举一例：人们阅读《白痴》第一卷，它共计五百页，人物命运的骚动在读者内心开始了，无数人物在读者内心活跃起来，读者也经历了各个人物的心灵混乱，同他们在街上闲逛，在屋内闲坐，突然他们发现，这异常纷繁的事件只是发生在不到十二小时的时限内，即从早晨到午夜。同样，卡拉马索夫以及拉斯科尔尼科夫的想象范围分别压缩在数天和一周之内。这真是压缩的杰作。小说家还从来没有达到过这一境界，即使生活本身也很难出现这种情况。《俄狄浦斯》这古典悲剧有点类似，它把主人公一生以及数代人的生活压缩在中午至晚上这一时间内，它懂得从高峰向深渊的飞速坠落，也懂得这类心灵暴风雨的净化力量。但这是悲剧艺术，不能同小说混淆。然而，陀思妥耶夫斯基在那些压缩的伟大时刻里堪称一个悲剧作家，他的小说就是被掩盖的变化的戏剧。说到底，卡拉马索夫兄弟就是希腊悲剧灵魂之灵魂、莎士比亚肉体之肉体。在他的小说里，巨人赤身裸体立于命运的悲剧天空下，显得那么渺小，毫无抵抗能力。在这向下坠落的激情时刻，他的小说也会突然

失去叙述特性，那叙述的薄壳熔化在感情的高热中，汽化了，所剩仅为白热化的对话。他的小说里一些伟大场景全是戏剧对白，人们无须增减一字就可把这些对白搬到舞台上，这样，就可给每个人物定型，就可以在戏剧性时刻把这些扛鼎之作那如大江涌流的宏丰内容浓缩在他们身上了。他的悲剧情感总是一贯到底，制造极度紧张，并达到闪电一样的爆发，在此高潮中，他的悲剧情感似乎完全把叙事的艺术作品变为戏剧了。

一些性急的戏剧工匠、马路剧作家大大先于语言学家发现了他的小说里蕴藏的戏剧震撼力，于是，根据《拉斯科尔尼科夫》、《白痴》和《卡拉马索夫兄弟》等小说急匆匆地炮制了几个戏剧作品，然而事实证明，他们的努力失败了，可悲地失败了。他们试图从外部、从形体和命运去把握陀思妥耶夫斯基的人物，把人物从其心灵赶走，把他们同刺激的暴风雨般的氛围分开，这些人物恰似剥了皮的树木，光秃秃，毫无生机地站 在舞台上，可这些树木本来 的树梢是生气勃勃、簌簌细语的，直指蓝天，拥有无数秘密的神经纤维而根植于叙事的土壤里。陀思妥耶夫斯基的心理学不适宜于刺眼的舞台灯光，它嘲笑对它加工和简化的人。在他小说的罪犯圈子里，存在着神秘的心理接触、心理潜流和心理细微差别，他的每个人物不是用可视的表情动作，而是用无数暗示塑造的。文学只认这个心理网，不认纤细似蛛网的东西。为了感受他的小说里普遍存在的皮下潜流，有人曾试读了一本小说的法文简写本。书里似乎并不缺少什么，事件的外膜很快就剥掉了，各个人物显得更神速轻捷、更完整、更激情冲天，但终究在某些地方显得苍白无力，他们的心灵缺乏妙不可言的七彩光辉，他们的氛围没有闪耀的电光，没有郁闷的、能导致令人既惊骇又快慰的放电、爆炸的紧张。总之，简写本里有某些东西被破坏了，得不到弥补。一个魔圈被打破了。人们正是从这些缩写和改编的失败做法里认识到陀思妥耶夫斯基那笔致宽博的意义，认识到他表面上偏离题旨的用心。那些看似偶然和多余的小

暗示、仓猝和即兴的小暗示要等到数页之后才能得到呼应。在叙述的表层下，活动着隐性接触的导线，它传递信息，交流神秘的反射。他身上存在着心理密码，心灵与肉体那些极小的信号要等到读第二第三遍时才昭然若揭。还没有哪位小说家具有如此穿透神经的叙述体系和这般复杂纷繁地发生在事件的骨骼里、对白的表皮下的内心状态。也许还不能把这称为体系，但这心理流程可以与一种表面上随心所欲的、然而却是人本身具备的、不可思议的体系相对照。其他的叙事作家，特别是歌德似乎摹仿自然更甚于摹仿人，他们让人欣赏事件就像从机体上欣赏一种植物，从图像上欣赏一处景点，而人们读陀思妥耶夫斯基的小说就像同一个异常深沉且又热情洋溢的人邂逅相遇一样。他的艺术作品是永存的，也是无法估量和探究的，在艺术形式方面尚无可比性。

但这并非说，他的小说全是完美的艺术作品，但它们绝不是范围狭窄、满足于简单的贫乏之作。无规范的人可以达到不朽，却不能复制不朽。陀思妥耶夫斯基没有耐心，这不仅表现在他的艺术悲剧里，也表现在他的生活悲剧里。与巴尔扎克的情形一样，没有耐心是外部环境所致，并非内心的轻率。生活逼迫他必须匆忙行事，慌慌张张竣稿。请不要忘记这些作品是怎样问世的：他还在写第一章的时候，整部小说就被人买去了，一笔笔预支款催逼他匆遽挥笔。他“像一匹邮政驽马”工作着，更兼亡命天涯，有时确实没有时间和安宁对文章最后润色。他是最有自知之明的人，觉得这匆忙不啻罪过！“但愿他们看见，我是在什么样的情况下工作的。他们要我写出没有渣滓的杰作，然而，因为令人辛酸的赤贫我不得不匆忙而写。”他悲苦地如此呼号着。他咒骂托尔斯泰和屠格涅夫，他们坐享家产，悠闲写作、整理。此外也不嫉妒他们什么。他并不惧怕清贫，但是，他，一个被人贬斥为卖力气的无产者艺术家出于一种渴求，即在宁静中完成创作的这一不可遏制的渴求而咒骂“地主文学”。他知道自己作品里的每个缺陷，也明白在癫痫病发作后写作，其

作品的紧张度会有所降低,作品的紧密外壳会出现裂缝,马虎的东西会趁虚而入。朋友们和妻子在他读手稿时,常常提醒他注意被忘却的大事,因他在病后知觉模糊、健忘。这个无产者、打零工者、预支款的奴隶在最恶劣的贫困中接连写出三部长篇小说,其实他是内心最清醒的艺术家。他喜爱金匠的制品,那用金银丝编织成的完美的工艺品。在贫困的鞭笞下,他依然在某些书页上做长达数小时的润色;尽管妻子在挨饿,接生婆的钱没付,但他两度撕毁《白痴》的原稿。他那要求完美的意志是没有限度的,可贫困也没有限度。这两股强悍无比的力量围绕他的心灵在搏斗着,即外部的和内心的强逼。身为艺术家,他也是个分割二元论的人。作为一个人,他向往和谐和安宁,但作为艺术家,他又总是渴求完满。无论如何,他总是双臂残破地被钉在命运的十字架上。

可是,艺术,他唯一的艺术并没有能够拯救这个被钉于十字架上的人。对于他,艺术也意味着痛苦、不安、匆忙和逃避。艺术也并不是这个无故乡之人的故乡。激情推动他进入创作,但又不让他完满竣稿。他被催赶,总是陷于没有结果的境地。他的小说建筑——其塔楼尖顶尚未最后竣工——耸立于永是疑问的云端。我们不再称之为小说,也不要用叙事文学的标准去评价它。它早已不是文学了,而是某种秘密的肇端,预言的先声、序曲,“新人”预告的某种神话。正像一些显赫的俄国先辈一样,陀思妥耶夫斯基也认为,艺术只不过是人信仰上帝的桥梁罢了。我们只需回忆下列事实:果戈理写完《死魂灵》就抛弃了文学,成了神秘主义者,新俄国的神秘使者;托尔斯泰到了六十岁就咒骂艺术,咒骂他自己的及别人的艺术,成了善良和正义的基督徒;高尔基放弃了荣誉,成了革命的宣告者。陀思妥耶夫斯基直至生命的最后一刻都没有离开笔,然而他的作品早已不是尘世狭义上的艺术作品,而是俄国新世界的某种神话,一种启示性的宣言,它模糊难辨,像谜语一样。因为其中这最终的东西只能预感,而不能放在过去的模型中铸就,所以它们才是

通向人和人类完美的途径。

超越界线者

传统是旧事物围绕在当代四周的界石，谁想进入未来之境，谁就必须越界。大自然在认识论方面是不会止步的。尽管它似乎要求秩序，然而它却喜爱那些为了新的秩序而摧毁旧秩序的人们。它用自己无穷的力量总是在每个人的内心创造出征服者，这征服者从心灵的故乡驶向未知的黑暗海洋，到达心灵新的疆域、思想的新领地。没有这类勇敢的超越者人类就会作茧自缚，人类的发展就只能在原地转圈。没有这类先行的使者，每代人就不知他们前进的道路。没有这类伟大的梦幻者，人类就不懂得自身最深层的意识。并非那些沉稳的识别者，故乡的地理学家拓宽了世界，而是那些越过未知的海洋驶向新印度的亡命之徒才拓宽了世界；并不是心理学家和科学家，而是作家中的无规范者，即越界者认识了现代心灵深处的秘密。

文学界的伟大越界者队伍中，陀思妥耶夫斯基是当代最伟大的一个。没有人像他这个怪人发现那样多心灵的新领域。对这个无规范之人来说，“不可测的东西，永无止境的东西就像地球本身一样对他是绝对必要的”。他没有在任何地方止步，“无论何处，我都越界”，他在一封信中自豪地，也是自我挖苦地写道。在这方面，要一一列举他的业绩几乎是不可能的。他漫步于思想的冰峰，潜行到无意识的暗泉，攀登至令人晕眩的峰巅认识自我——这攀登彷佛是梦游人所为。没有他这位伟大的越界者，人类对自己那天生的秘密就不甚了了。我们从他作品的顶峰瞻望未来，比任何时候都要看

得远些。

陀思妥耶夫斯基越过的第一条界线,他让我们看到的第一个远方即是俄国。他为全世界发现了他的国家,强化了我们欧洲人的意识,他是第一个使我们认识到俄国人的心灵是世界心灵的一部分而且是最宝贵的一部分的人。在他之前,俄国对于欧洲是一个界线:是抵达亚洲的过渡地带,是我们野蛮的、业已被克服的儿童时代文化的一块过时的地方,他是第一个为我们指明了这块荒凉之地的未来力量的人,以他那时起,我们就感到俄国可能会成为一种新的宗教,人类伟大诗歌里将要增添一个新词。为了一种认知,为了一种期待,他使世界的心灵变得如此丰富。普希金(我们对他不熟悉,因为他诗歌的传递介质失掉带电的力量)只让我们看到了俄国的贵族,托尔斯泰只让我们目睹简朴古板的农民——那个古老、隔离、日趋式微的世界的生灵。只有陀思妥耶夫斯基宣布新的前景才点燃我们的心,才点燃这个新国家的保卫神。正是在这场战争中我们感到,我们对俄国的知识都是从他那里得来的,他使我们感觉到这个敌国也是心灵的兄弟之邦。

我们由于对俄国的认识(普希金要不是三十七岁时因决斗被子弹击中胸膛的话,也许就能使我们认识俄国了)进而在文化方面扩大了对世界的认识,但比这种认识更深刻、意义更重大的认识是扩大了对心灵的自我认识,这在文学史上尚无先例。陀思妥耶夫斯基是心理学家的心理学家。人的心灵深处魔幻般地吸引着他,无意识、潜意识、不易探究的东西才是他的真正世界。自莎士比亚以来,我们还从未学习到如此丰富的感觉秘密以及感觉是如此错综复杂的魔术法则。他像奥德休斯这个唯一从冥府回来的人一样,讲述着心灵冥府的见闻。他和奥德休斯一样,由一个神、一个恶魔陪着。他的疾病把他拖到濒死的人无法达到的感觉高峰,又把他抛入生命彼岸才有的恐怖状态,只让他在这无生气的、苟活的气氛中呼吸,这气氛一会儿是冰,一会儿是火。他像一头夜间出没的野兽在黑暗

中窥视，于朦胧中观察比别人在日间观察还要真切。他在面对面的近处照亮了幻觉的面孔，像个爱在月夜梦游的人越过了感觉的巅峰——一般清醒的人在此便会坠入无知觉状态，他比医生、法官、刑事警察和心理变态者更加深入地闯进了无意识的阴间。科学后来才发现并加以命名的一切，科学通过试验像用解剖刀剖析死者一般而得出的一切，以及一切感应的、歇斯底里的、幻觉的、性欲反常的现象，他早就描述过了，以他那千里眼一般的神秘的感知才能描述过了。他循踪觉察心灵的种种现象直至幻觉的边缘(思想越界)，直至犯罪的崖畔(感情越界)，并且迈步走上心灵新领域的漫漫长路。由于他的缘故，一门古老的科学合上了最后一页，陀思妥耶夫斯基在艺术领域开创了一种新的心理学。

所谓新的心理学，意即心灵的科学有它特有的方法，原来各个时期看起来总是一致的艺术，其实也总是出现新的规律。由于新的发现和新的论断层出不穷，所以也就有了学识的变化和认识的进步。正如化学这门学科通过实验证明，表面看起来不可分的物质越来越少，表面上看是纯净物却能识别出其中的各种组分，那么，心理学在不断前进中也划分得越来越细，它把某种单一的感情分化为永无止境的推力和反推力。尽管个别一些人物具有预见性的天才，然而，新旧心理学的界线是不能误解的。从荷马到莎士比亚，本来只有单线的心理学；人只是某一种公式，是骨肉中的一种特性：奥德休斯狡猾、阿基利勇敢、阿雅克斯激愤、纳斯托尔智慧……这些人的每个决断和行动全都明白无误地暴露在意志的射程范围内。莎士比亚——新旧文化交汇处的作家——在刻画人的时候，总是本性中的某个主宰部分战胜抗争的旋律，然而也正是莎翁把首批中世纪心灵的人物提前派遣到我们的新时代来了。他把哈姆雷特塑造成第一个“有问题”的人物，现代人性格分裂的祖先。在这个人物身上，意志首次被心理障碍打破了，这具有新心理学的意义；这个人物又把观察自我的镜子置于心灵内，他非常了解自己，他的

生活具有两重性，即外表的和内心的生活。他在行动中思索，又在思索中实现自我。在这里，人物首次像我们一样过日子，像我们现代人一样感觉，当然，他们的意识还是朦胧的。这个丹麦王子被迷信世界的道具网缚住，对他不安的思想起作用的是魔力饮料和鬼神，而不是幻想和预知，即使如此，这情感两重性的心理刻画已经是够好的了。心灵的新大陆被发现了，为后继的研究者开辟了道路。拜伦、歌德、雪莱等创造的人物蔡尔德·哈罗德和维特之类已感到自身激情总是同外部世界冲突，由于内心不安而要求感情的化学分解。这门精细的科学在这期间又给人们一些宝贵的认识。接着，司汤达来了，他比先驱者们更了解感情的结晶组成以及感觉的多义性和可变性。他知道心灵在做每次决断时又同时会出现神秘的抗争。可惜，由于这位天才心灵的惰性，也由于他性格中那散步式的漫不经心而未能阐明无意识的全部动态。

只有陀思妥耶夫斯基，这个伟大的二元论者，才闯进了这一秘密，只有他对感情作了全面的分析。在他那里，某种单一的感情被裂解成无数感情，好像他的人物内心被装入不同于原来心灵的心灵。先于他的作家们对心灵的最果断分析与他的感情分化论相比似乎总显得表面化，它们就像一本电气工程学教科书已经使用了三十年，但仅仅讲了些基本原理却根本没有接触实质性东西，在陀思妥耶夫斯基研究的心灵范畴里，感情不是单一的，不是不可分的，一切都是化合物，是中间的过渡形式。感情是在永无止境的运行和混乱中摇摇晃晃、跌跌撞撞变为行动的，意志和行动的疯狂交换把感情抖落得纷乱不堪。人们往往觉得某种决心、某种贪欲已经到底了，但他往往又要回过头来作别的解释。仇恨、爱情、极乐、懦弱、嫉妒、自傲、统治欲、屈辱、敬畏，这一切总是在变化中互相纠缠着。在陀思妥耶夫斯基的作品里，心灵是杂乱的，一种神圣的杂乱。他写过渴望纯洁的酒鬼，有悔过的罪犯，崇尚清白的强奸犯，出于宗教需要的亵渎上帝者。他们渴望着某事，但行动时又动摇不定，

既盼望成功，又盼望被某种东西阻挡而罢手。他们的违抗正是一种隐藏的羞愧，他们的爱正是一种萎缩的恨。他们的恨正是一种隐藏的爱。矛盾孕育着矛盾。他写过渴望痛苦的浪荡子，也写过渴望性快乐的自虐者，他们意志的漩涡疯狂旋转着，他们在情欲中得到了享受，又在享受中产生厌恶；在行动中后悔，又在后悔里感受行动，他们的感情有上下各种不同层面。他们手的行动并非心的行动。他们心的语言并非口的语言。每种感情都是如此的分裂、多义和多样，在他那里永远捕捉不到某种单一的情感，也永远捕捉不到一个在语言概念网里的人物。人们把费多尔·卡拉马索夫称为色鬼，这似乎一语中的，可是，斯维德里盖伊罗夫不也是色鬼吗？还有《蜕变》中那个无名的大学生不也是色鬼吗？然而，这些人的感情差别何其大啊！斯维德里盖伊罗夫的性欲是一种冷酷的、丧尽天良的放纵，他是周密算计的淫乱者；卡拉马索夫的色欲是在生活中找乐子，一种玷污自己名声的放纵，一种要参与最卑下生活的更深层欲望，欲望的产生就因为这是生活，一种用生命的狂喜来享受他的卑下和荒唐的生活。前一个色鬼是由人性缺陷造成，后一个色鬼是因为感情越界，即病态的思想刺激，前一个则是慢性炎症。斯维德里盖伊罗夫有时在性方面又是个中不溜儿的角色，只有"小罪过"，而不是"罪过"，是个肮脏的小动物式的性欲昆虫；那个无名的大学生是变态者，从思想变态发展到性变态。人们看到，这些人的感情世界原来是可以用一个概念就可以概括的，可这儿所说的性欲就有如此多的差别，有各种神秘根源，可分解成各种神秘的成分。与此类似的是，陀思妥耶夫斯基把每种感情、每种欲望送到最深处，送到一切力量汇合的发源地，送回到"我"与世界最激烈的矛盾中。保存与献身、骄傲与屈辱、浪费与节约、个人与集体、向心力与离心力、自我增强与自我毁灭、"我"与上帝等等，人们把这些称为矛盾双方，这也是位于思想和肉体之间的那个世界的原始感情。在陀思妥耶夫斯基之前，人们对感情的多样性、对心灵的复杂性从

来没有知道得这样多。

尤其令人惊异的是陀思妥耶夫斯基描写的爱情中发生的感情分化。他把小说乃至自古希腊、罗马时期以来的数百年文学——总是如百川归海，集中描写这一男女之间的中心情感，这情感似乎是一切存在的源泉——引入更深更高的认识层次，这又是他的一项伟大的业绩。在其他作家看来，爱情是生活的终极目的，是一切艺术作品的描述对象，可他认为爱情不是纯净物，只是生活的一个梯级罢了。对于别人，这男女和解的时刻、一切抗争得到平衡的时刻是多么有声有色，因为灵与肉、性与性全然溶解在神秘的情感里，这些作家把生活冲突看得过于原始，可笑的原始，与陀思妥耶夫斯基大相径庭。爱情是动人的，是来自苍天云间的魔棒，是秘密，是伟大魔术，是生活的最后一个秘密，它是无法解释清楚的。男人如果得到了中意的女人，他就感到幸福；如果得不到，他就感到不幸。"总是被爱"是所有作家主人 公的天堂，然而，陀思妥耶夫斯基的天堂更高一些。他觉得，拥抱还不是合一；和谐还不是一致，爱情不是幸福状态，不是平衡，而是被拔高了的争吵，是摆脱不掉的伤痕、更为剧烈的痛苦。所以，爱情是痛苦的记录，比通常生活更要"遭生活之罪，受生活之苦"。陀思妥耶夫斯基的人物彼此相爱时，他们并不感动，相反，他们在爱情得到回报的时刻受到本性中抗争力的猛烈震荡比任何时候都要强烈，因为他们不让自己沉溺于感情洋溢中，而是力图过分增强这种感情，他们在这最后的时刻并未止步，他们蔑视这一时刻(别人视这一时刻为最美的时刻)，爱者与被爱者同等强烈地爱与被爱这类温馨的平衡，他们之所以蔑视，就因为这是所谓的和谐 ，就是因为这是一个终结，一种界线，而他的人物只是为无界线而生存的。他的人物不愿意像被爱那样去爱，他们要的只是爱他人，只愿当牺牲品，当一个付出多、获得少的人。他们在疯狂的感情拍卖中互相亢奋，直至那温馨的性游戏开始变为喘息、呻吟 、战斗和痛苦。在疯狂的变换中，当他们被对方拒绝、嘲笑和

蔑视时他们才感到幸福，因为只有这样，他们才是永远付出从不要求回报的人。所以，陀思妥耶夫斯基这位矛盾大师认为，仇恨总是类似爱情，反之，爱情也总是类似仇恨。但是，在他的人物聚精会神彼此相爱的短暂时刻里，感情的一体化再次被炸毁，因为他们从不可能同时以感官和心灵的全部力量彼此相爱的。他们同这个人或那个人相爱，但灵与肉从未达到和谐。看一看他描写的女人就足以说明问题：她们都同时生活在感情的两个世界，灵魂侍候圣杯，肉体则在性欲极乐中焚毁于花丛。别的作家认为复杂的现象之一是同时爱两个人，他则视此现象为平常而自然。娜丝塔雅·菲丽波芙娜在思想上爱那个温柔天使米什金，同时又怀着性的激情爱罗果森——米什金的情敌。她在教堂门前匆匆离别米什金侯爵就上了罗果森的床；又从醉鬼罗果森的餐桌重新投入她的救世主——那个侯爵的怀抱。她的思想停在上边，吃惊地注视着，下面的身体在干些什么啊。她的身体处于催眠状态，而心灵却在狂喜中向着另一位。格露圣嘉也是这样，她既爱又恨第一个诱惑她的男人，热爱她的季米特里，但又崇敬地爱着阿廖沙，虽则不是肉体上的。《小伙子》里的那个母亲出乎感激之情爱她的第一个丈夫，可同时又出于一种奴性、一种过分的屈辱爱维尔西洛夫。爱情这一概念的变化是没有边际的、不可估量的，而其他心理学家则轻率地把它统统归结为“爱情”这一名称。正像以前各个时代的医生把许多疾病压缩成一个名称，而我们今天则可叫出上百种名称和上百种治疗方法。陀思妥耶夫斯基写过，爱情可转变为恨（阿列克桑德拉），转变为同情（杜妮娅），转变为违抗（罗果森），转变为性欲（费多尔·卡拉马索夫），转变为强暴自己，这是爱情之后另一种感情，一种原始感情。他描写的爱情从来不是自然的，是可分的，是可解释的，不是原始现象，不是奇迹，他总是对此作出解答，肢解这激情万丈的感情。啊，这永无止境的感情变化啊！每种变化又呈五光十色，从寒冷到冻僵，再变炽热，像多姿多彩的生活永无止境，难以渗透。我只想举

出卡塔琳娜·伊万诺芙娜这个例子。她在一个舞会上见到季米特里，他作了自我介绍。他侮辱了她，致使她怀恨在心。他又报复，又侮辱她。后来她爱他了，或者说，她爱的本来不是他，而是爱他加给她的侮辱。她献身于他，并说爱他，但实际上她只爱这献身，爱自己的爱情姿态。她越是这样表面爱他，就越是恨他。这恨的锋芒直指他的生命并毁灭了这生命。然后，就在她毁灭了他的生命、表明了她的献身是谎言、她为自己受辱报了一箭之仇的时刻，她又爱他了！在陀思妥耶夫斯基那里，一次恋爱竟然如此复杂。倘若两人相爱并且历经生活一切苦难后彼此十分契合，将这种关系同他书里的情况作一比较又会怎么样呢？别人结尾之处，正是他的悲剧开始之处。因为他不想把爱情、两性间的温柔和解看做是世界的意义和胜利所在。他又把自己同古希腊罗马文化的伟大传统捆绑在一起，在那个传统里，命运的意义和伟大不是表现在得到一个女人，而是经受世界和诸神的考验。所以，他的人物总是自我提升，眼光不放在女人身上，而是面朝上帝。他的悲剧比两性间的悲剧更伟大。

如果人们从现在的认识深度、从感情的彻底分裂这个角度认识了陀思妥耶夫斯基，那么人们也就知道：他那里没有老路可走，一种艺术要想真实，从现在起就不能再树立那些被他粉碎的感情小圣像了，再也不能把小说局限在社会和感情的小圈子里了，再也不能给那个被他照得透亮、神秘的心灵中间王国蒙上阴影了。同过去时代相反，他是第一个让我们知道人——我们自己就是首批这样的人——的感情分裂，因为他比前贤具备更多的认识。谁都估计不出，他的书问世五十年来，我们在多大程度上变得与他的人物类似了，我们的血液、思想里实现了多少他的预言。他第一个涉足的新领域也许已经成了我们的新领域，他征服的界线也许已成了我们安全的家园。

他开辟了人的内心深处新的范围。在他之前，从来没有一个濒

死者知道这么多心灵秘密。然而奇妙的是，尽管他如此拓展了我们对自身的了解，但是我们没有忘记他还有一种崇高的感情：甘愿受辱的感情，把生活当成魔幻加以感知的感情。我们因为他变得更觉醒了，可这并未使我们更解放，反而更束缚了我们，因为现代人同先辈一样，自从他们认识闪电是大气紧张的放电现象以来，却依然感觉它的强大；我们提高了对人的心灵的机制的认识，却很难减少对人类的敬畏心理。正是陀思妥耶夫斯基，正是这位给我们指明心灵一切详情的人，正是这位分解、剖析感情的伟人又比当代其他作家产生一种更深沉、更博大的世界感情。像他如此深刻地了解人，可以说是前无古人；也没有人像他那样，对创造他的那个不可理喻的上帝怀着如此敬畏之心。

上帝的折磨

上帝折磨了我一辈子！

——陀思妥耶夫斯基

"你相信上帝吗？"伊万·卡拉马索夫在一次可怕的对话中责问他的双影人即魔鬼。魔鬼微笑，不急于回答，也不急于打消被折磨的人这个最难答的问题。伊万因上帝这个问题而疯狂，"以愤怒的穷追不舍"逼迫魔鬼，它应该也必须对这个生存最重要的问题给他一个回答，魔鬼对这个绝望的人说："我不知道。"目的只是撩拨他那急躁的余火。他不回答，就是要折磨伊万，让上帝折磨他。

陀思妥耶夫斯基塑造的所有人物以及他自己内心都有一个魔

鬼,这魔鬼提出上帝的问题却不给予回答。每个人物都被赋予一颗“高尚的心”,这颗心用这类痛苦的问题折磨自己。“请您相信上帝吧。”斯塔伏洛金,这个变成撒旦的人突然对受屈辱的沙托夫说,口气傲慢。他把这个问题推给他,就像在他的心里点起毁灭性的一把火。沙托夫踉跄地后退了一步,全身哆嗦,脸色发白。陀思妥耶夫斯基塑造的正直人物面对这个最重要的信仰无不发抖(他自己也因对神恐惧而颤栗)。当斯塔伏洛金逼他越来越紧,他才从那苍白的嘴里冒出一句搪塞的话:“我相信俄国。”因为俄国的缘故他才信仰上帝。

这个隐而不彰的上帝就是陀思妥耶夫斯基所有作品的问题所在,包括我们内心的上帝、我们身外的上帝以及复活的上帝。对于他本人,这个千百万人民哺育的最伟大、最重要的俄国人,有关上帝的这个问题是“生活中最大的问题”,这里他亲口说的。他的人物没有一个能避开它,它是他们行动的影子,一会儿跑在他们前面,一会儿又在他们背后懊悔。他们不能躲开它,唯有《恶魔》中的基里洛夫是个例外,这个具有非凡思想的殉道者否定了这个问题 。但他后来不得不自尽,以此杀死上帝,并证明他比别人更壮怀激烈,证明他的生存实在无路可逃。人们注意到他的谈话,他知道别的人都对上帝缄口不语、避让,情愿呆在下界交换卑微的谈资,置身在英国小说描写的那种“细琐的话题”里,谈论奴性、女人、西斯廷教堂的圣母、欧洲等等,但每个话题无不悬挂着上帝这个问题无穷的重力,最终得不出答案。陀思妥耶夫斯基描写的每次讨论总是在俄国和上帝这两个理念上结束。我们看到,这两个理念对他来说是一致的。俄国人以及他笔下的人物在思想和感情上是不会停步的,他们不可避免地要从实际和真实走向抽象,从有止境到无止境,总是向一切问题的终点进发。这问题是内心的漩涡,他们的理念无可挽救地被卷入漩涡;这问题又嵌入他们肉中,引起溃疡的碎片,致使心灵发烧。

上帝——陀思妥耶夫斯基的上帝——是一切动荡不安的原则，因为他这个善于搞矛盾和对照的祖师爷同时又是既肯定又否定的人。这上帝可不是古典画坛巨匠的画中人物，也不是神秘主义者描写的那一类人物，它是云间轻柔的悬浮，幸福地沉思默想的升华，是对立电极上跳跃的火花，它没有生命，而是一种状态，一种紧张的状态。它就像他笔下的人物，也是永不满足的。没有一种努力能征服它，没有 一种思想能概括它，没有一种牺牲能满足它。它永不可及，是一切折磨中的折磨，于是，从陀思妥耶夫斯基的胸膛里爆发出基里洛夫的呐喊："上帝折磨了我一辈子！"

这，就是陀思妥耶夫斯基的一个秘密：他需要上帝可又找不到上帝。他有时认为自己已经属于上帝了，上帝也狂喜地拥抱了他，但他那要求否定的本性又哗啦啦地把他摔到人间。"上帝对我是必不可少的，"他说，"因为它是唯一令我永爱的。"又说，"对人而言，没有一种恐惧比找到了某个令人鞠躬致敬的东西之时所产生的恐惧更持久、更磨人的了。"他被上帝折磨长达六十个春秋，他爱上帝，就像爱他的每种痛苦，爱上帝甚于一切，因为上帝就是一切痛苦的永恒，代表着他那深沉思想对痛苦的爱。他奋斗着，要求皈依上帝长达六十年之久，渴望这一信仰，恰似久旱之望云霓。总是被打碎的向往完整，总是被追逐的向往停歇，总是被激情之河的奔腾波涛推动向前的向往宁静，向往终点——海洋。所以，他梦想中的上帝是一种安抚，但找到它时却是火。他只想变得渺小，变得像思绪中的一片朦胧，以便进入上帝的怀抱；就像那个"体重达十普特①的胖妇人"一样，他也愿意盲从式地信仰。为了成为信徒，他不做清醒明察的人，正像韦莱纳乞求的那样，"请简单些"②。他们头颅在感情中燃尽，再进入上帝的宁静氛围，像兽类一样麻木，这就是他

① 普特，沙俄时的重量单位，每普特为16.38公斤。——译注

② 原文为法文。——译注

的梦。啊，他伸开双臂迎着上帝去了，他本能地呼号着，喊叫着，扔出逻辑的鱼叉，以期将它捕获；给它设下表白的圈套，大胆而狡黠。他的激情像箭一般仰射出去了，像击中它了。渴求上帝是他的爱好，是一种“几乎不怎么得体的激情”，是疾病发作，是过火行为。

他如此狂热地要求信仰，那么他真的信仰了吗？作为善于词令的东正教的辩护人，他也是基督教化的拥护者和信仰者吗？回答是肯定的。当他浑身痉挛、失去知觉、进入上帝怀抱时；当他拥有那种在人间失效的和谐时；当他这个被钉在人性分裂的十字架上的人在个人独占的天庭复活时，回答是肯定的。然而即使在上述情况下，他内心依然有某种东西保持着清醒，并没有消熔于心灵的火焰。当他好似整体被分解，完全陷于超越尘世的迷醉之时，那个残酷的分析精灵则怀疑地潜伏以待，测量着他意欲沉溺其中的大海。在上帝问题上，我们每个人与生俱来、不可治愈的分裂也张着大口，但是至今尚无一人像陀思妥耶夫斯基把这裂口撕得如此之宽。他既是所有信仰者中最虔诚的人，又是某种心灵极端的无神论者。他用笔下的人物令人信服地阐释了这两种极端的可能性（他自己则不信，也不做选择）。一方面是献身和牺牲的谦恭，像一粒尘土分化在上帝怀里的谦恭；另一方面是伟大的极端，亦即自己便是上帝。“要认识到上帝的存在，同时也要认识到这个论点，即‘人不能成为上帝’的荒谬，这荒谬会把人推入自戕的绝境。”他的心被二者各分其半，一半留给上帝的奴仆，一半留给上帝的否定者；既留给阿廖沙，也留给伊万·卡拉马索夫。他在作品里诸多的宗教集会上并没有选择，心既留给信仰者，也留给异教徒。他的信仰是肯定与否定之间火一样的交流，世界两极之间火一样的交流。在上帝面前，陀思妥耶夫斯基也是受单一化排斥的伟人。

他像西西福斯①，总是推着石头到认识的顶峰，但石头复又滚落；总是奋力迎着上帝而去，但上帝永远无法企及。然而，我是否搞错了呢？陀思妥耶夫斯基不是伟大的信仰布道者吗？他的作品不是始终一贯在给上帝唱颂歌，唱那伟大而动听的颂歌吗？他所有的政治和文学论著不是明白无误、不容争辩地证明他必然信教吗？这些著作不是也表明他信奉东正教吗？不是斥责无神论十恶不赦吗？但是，不能把意愿同实际混淆，不能把信仰同信仰的要求混淆。陀思妥耶夫斯基总是个翻来覆去的伟大作家，是肉身化了的对比反衬，他把信仰当成一种必需加以说教，他对别人说教，其诚可感——可他自己却不信（指经常性、可靠、固定、可信赖的信仰，这信仰给"净化了的热情"下了个定义，叫做"最高职责"）。他从西伯利亚给一个女士写信，说："我想对您说说自己，我是这个时代的孩子，一个多疑 、无信仰的孩子 ，这是真的。是的，我确信，直至生命终了，我一直会是这个样子的。对信仰的那份渴求过去折磨我，现在依旧折磨我，这折磨是多么可怕啊！而且，我的信仰证据愈多，折磨愈烈。"但他从未明说：由于无信仰他才产生对信仰的渴望。这里又体现了陀思妥耶夫斯基一种崇高的重新评价一切的精神：因为他无信仰并深知无信仰的痛苦，因为他总是把痛苦留给自己并且喜爱痛苦，总是同情他人，所以他才对别人说教要信仰他不信仰的上帝。这个受上帝折磨的人希望人类笃信上帝，这个心怀痛楚的无信仰之人希望信徒们幸福。他被钉在无信仰的十字架上，向人们说教要信奉东正教。他强奸了自己的认识，因为他知道，东正教已经四分五裂，正在着火，而他却在宣讲谎言，谎称东正教会给人们带来幸福，宣讲一种严格而又文本主义的农民信仰。他本人"没有丝毫信仰"，对上帝造反；本人又自豪地声称，"欧洲尚无人像他那

① 西西福斯，希腊神话中的人物，相传此人极为诡谲、贪婪，被罚到冥府推运巨石上山，而巨石每次推上山必然复又滚落。——译注

样公开表示竭力反对无神论”,他要求人们服从俄国的希腊教教士。为了保护人们不受上帝的折磨——他亲历这种折磨——,他才宣扬爱上帝,他知道,“对于有良心的人,信仰的动摇是一种折磨,与其受这折磨,还不如上吊自杀呢”。他自己没有逃避折磨,一直游移不定,但他不希望他无限热爱的人类也游移不定,于是,他制造了谦恭的信仰谎言,而把自己的认识傲然掩饰起来。他把这个宗教问题化为一个他十分热衷的国家问题。像他笔下最忠诚的奴仆一样,他在回答“您信仰上帝吗?”这个问题时,说:“我信仰俄国。”这是他一生最诚挚的自白,因为俄国成了他的逃避和借口,也是他的救星。他的话在这里已不再模棱两可,而是教条。上帝对他缄默不语,于是,他就为自己创造了一个新基督,把新基督当做自己和良心的中介,是新人类的新的发言人,是俄国的基督。他那非同寻常的信仰需求脱离现实和时代,转而冲向一种不确定之物,因为他这个无规范的人只能完全献身于一种不确定、无边际的东西。他进入“俄国”这一理念,他的信仰的无量数全部充斥在这个词里。他是作为另一个约翰内斯在宣告这个新基督,可他自己又并未看见。然而他的确是以自己的名义和俄国的名义向世界宣告的。

他的这一类有关救世主的文章——政治性文论,卡拉马索夫暴露的某些思想——是含糊难辨的,在杂乱中出现一个新基督面孔,一种新的救世与和解的思想,一个表情坚毅、冷峻的拜占庭面孔。那刺人的外族人眼神像是属于一个被烟熏黑了的偶像的,它死死盯着我们,眼中充溢着无限的热情,但又兼含仇恨和刚毅。当陀斯妥耶夫斯基面对我们欧洲人像面对迷惘的异教徒一样宣布这个俄国救世主之时,他本人的样子也是可怕的。这位政治家、宗教狂热者,像一个凶神恶煞的、狂热的中世纪僧侣,手拿拜占庭十字架像拿着一根皮鞭,立于我们面前。他宣讲自己的理论时不是温和地说教,而是像谵语者、遭殃者那样全身哆嗦。他那无限的激情在魔幻般的愤怒中释放。他挥舞棍棒把每个异议打下去,兼有傲慢的火

爆性子，闪着仇恨的火光，他冲击着时代的舞台。他满嘴唾沫，双手颤抖，为我们的世界驱魔。

他是撕毁圣像的狂暴者，对欧洲文化的圣物发动袭击。这个伟大的狂人踏倒一切，以便给他的俄国新基督开路。他那莫斯科人的苛刻禀性有些过头。欧洲，欧洲是什么玩意儿？也许是个满是昂贵坟墓的教堂院落，但现已腐朽得发臭，根本没有肥料来培育新种子了。新种子只有在俄国土地里萌发。法国佬虚荣愚蠢，英国佬是理智的小贩，犹太人高傲得叫人讨厌，天主教是魔鬼的理论，是对基督的嘲讽，基督新教是诡辩的国教，这一切都成了唯一真正的上帝信仰即俄国教会的嘲笑对象了。罗马教皇是头戴三重冠的魔王，巴比伦的各市都是《新约全书》启示录中的妓女，我们的科学是虚伪的哄骗，民主是软脑制成的稀肉汁，革命是蠢人们的恶行，和平主义是古代娘儿们的胡诌。欧洲的一切理念犹如枯萎的花束早该扔到粪水里去了，只有俄国的理念才是唯一真实、伟大、正确的。这个夸张的狂人像马来杀人狂继续左冲右突，用刺刀捅倒每一种异议："我们理解你们，你们却不理解我们。"每次讨论都像血战，谈崩了："我们俄国人什么都能理解，你们是受局限的人。"他斥责道。只有俄国才正确。俄国的一切，沙皇和皮鞭，希腊教士和农民，三套车和偶像等等，他们越是反欧洲，越是具有亚洲、蒙古和鞑靼气质，就越正确，当它们保守、落后、停滞、凡俗和具有拜占庭式样之时，越是正确。啊，这夸张的伟人在这里喧嚷得多厉害啊！"让我们做亚洲人吧，做萨尔马滕人①吧！"他欢呼道，"离开彼得堡，离开欧洲的彼得堡，返回莫斯科，再到西伯利亚，新俄国是第三帝国。"这个中世纪僧侣不容对比讨论。打倒理智！俄国就是不容抗拒的信仰的教条，"人们不能用理智而应该用信仰去理解俄国"。谁不向他屈膝投降，谁就是敌人，就是反基督，就要对谁搞十字军东征！他嘹亮地吹起

① 萨尔马滕人为古代黑海北岸之游牧民族。——译注

军号，必须踏破奥地利，扯下君士坦丁堡教堂的半月旗，让德国屈服，使英国俯首称臣：一个疯狂的帝国主义把他的高傲包装在僧侣衣内，它高喊："上帝的意愿！"[①]因上帝王国之故，全世界必须为了俄国。

就是说，俄国就是基督，就是新的救世主，而我们则是异教徒。没有什么东西能把我们这些被斥责的人从涤罪所里拯救出来，我们犯了原罪，这原罪就因为我们不是俄国人。我们的天地不在这个新的第三王国的空间里。只有当我们欧洲世界合并到俄国这个世界王国，合并到新的上帝王国，它才能被挽救。他说"每个人必须先变成俄国人"，然后才能开创新世界。俄国是背负上帝的国度，只有在它用剑征服世界之后，它才对人类说出自己"最后的话"。陀思妥耶夫斯基认为这"最后的话"就是：和解。对他来说，俄国的天才存在于理解一切、解决一切矛盾的能力之中。因为俄国人理解一切，所以从最高意义上说他又是让步者。他的国家，这未来之国将会成为一种宗教，成为一种兄弟般的联合体形式，是一种渗透形式，而不是从属形式。"我们将作为首批人向世界宣布：我们不想通过压抑人格和压迫外族达到自己繁荣的目的，而只能在所有国家自由和独立的发展中以及在兄弟般的联合中寻求我们的繁荣。"他这些话听起来就像是这场战争（这战争开始阶段受到他的各种观念的哺育，结束阶段则受托尔斯泰的各种观念的滋养）各次事件的序曲。永恒之光将越过乌拉尔山脉升起，不是洞察一切的思想，不是欧洲文化，而是这个简单的民族将用它的秘密，用联合的各种力量解救我们世界。是劳动者的爱而不是强权，是全人类的感情而不是人的抗争，是俄国的新基督将带来普遍的和解，使各种矛盾消除。于是，老虎在绵羊身边觅食，小鹿在狮子身边安息。当陀思妥耶夫斯基说到第三王国和全球俄国化的时候，他的声音抖得好厉害呀，

① 原文为法文。——译注

由于信仰的狂喜，他浑身颤得好凶呀，他这个对现实了然于胸的人在救世的梦幻里又是多么奇怪呀！

他在俄国这个词里，在俄国这个观念里寄托着自己的基督之梦，即化解矛盾的理想，为此他苦苦找寻六十年，在生活和艺术中，也在上帝本身苦苦找寻，然而遍寻无着。但这个俄国到底是什么样的俄国呢，是现实的还是神秘的？是政治的还是预言的？他总是二者兼而有之。要求一个激情者讲究逻辑性，要求一种教条陈述理由，这是枉费心机。在他的救世文章以及政治、文学作品里，这些概念东倒西歪，混乱不堪。俄国一会儿是基督，一会儿是上帝，一会儿是彼得大帝的帝国，一会儿是新罗马，是思想和权力的联合体，戴着罗马教皇的三重冠和皇冠。首都一会儿是莫斯科，一会儿是君士坦丁堡，一会儿是新耶路撒冷。最屈辱、最人性化的理想又唐突地同斯拉夫人那贪权的征服欲交织在一起，极具精确性的政治星位图又同幻想的希望相混杂。他一会儿把俄国这个概念赶进狭窄的政治时空，一会儿又让它向上急跳到不着边际的范围。与他的文学作品一样，这里显然也是水与火、现实与幻想的混合。他内心的恶魔以及他这个爱夸张的狂人被逼进某个范围，被逼进他的小说里，在这里，他的才能 在神谕式的痉挛中得到了充分发挥：他以全部炽热的激情把俄国说成是世界的幸运，唯一的福祉。除了陀思妥耶夫斯基书里的俄国观念外，高傲、天才、具有吸引力和诱惑力、陶醉和欣喜的欧洲还从来没有一种国家观念被宣称为世界观念的。

这个种族狂热者首先给人的印象就是个体形高大的无机瘤，这个俄国僧侣毫无同情心且兴奋过度，傲慢地撰写论战性小册子，信仰也不真心实意，然而这些正是陀思妥耶夫斯基的人格统一性中必不可少的。如果我们对他那里某个现象不理解，就必须从现象的对照物中去追根溯源。我们不要忘记：他总是个既肯定又否定的人，既自我毁灭又自我抬高，是个反差极大的人。他那过分的高傲就是过分受辱的反映；他那高度的民族意识就是过度受刺激的个

人微不足道情感的极端反映。他被一分为二：骄傲和屈辱。他侮辱自己的人格，在他二十部作品里，查不到虚荣、自豪、骄傲这些词汇，能找到的只是对自己的渺视、厌恶、控告和侮辱。他把自豪的情感一股脑儿注入种族情感和民族意识中。凡属于他封闭的个性的东西，他一概扼杀；凡是不属于他的个性，而属于俄国人和普通人的东西，他一概拔高、神化。由不信上帝变成上帝的布道者，由不信自己变成民族和人类的代言人。他又是理想的殉道者，他把自己钉在十字架上，目的是拯救理想。“只要别人幸福，我甘愿自身毁灭”，他把自己笔下的人物斯塔列兹的这句话变成了心智之精义，他毁灭自己是为了在未来的人身上复活。

所以，陀思妥耶夫斯基的理想是：做一个异于他本人的人，不要像他感觉的那样感觉，不要像他思考的那样思考，不要像他生活的那样生活。新人与他本人的形象截然相反、纤毫殊异。从他本性的阴影里产生光亮，从他本性的黑暗里创造辉煌，由否定自己而形成对新人类的热情肯定。这种没有先例的对自己的道德直至身体的谴责持续不断，目的是为了未来的人，为了普遍的人而毁灭自我。人们不妨把他的画像、照片、遗容石膏面具同他笔下那些寄托着他的理想的人物形象阿廖沙·卡拉马索夫、斯塔列兹·索西马以及米什金侯爵做一个对比，这三位是他设计的俄国基督、救世主的草图。可以说这三个人同他没有丝毫相同之处，而有着绝顶的反差。陀思妥耶夫斯基的脸忧郁、神秘、阴沉；而那三个人的脸开朗、平和、坦率。他的声音嘶哑、不连贯；那些人声音轻柔。他的头发黑而乱，眼睛深陷，眼神不安；那些人的面孔发亮，头发柔软，眼睛闪光，眼神安详。他特别强调地描写这些人总是直视，眼神中含有孩童一样的微笑。他的嘴唇薄，嘴唇周围满是小皱纹，有嘲讽激情的意味，并且从不知道笑。阿廖沙、索西马面带自信者那种自由自在的微笑，露出雪白的牙齿。他的形象的点点滴滴全是这些新人的负面效果。他的脸是拘束之人的脸，激情的奴仆的脸，满载思索的负

荷，而这些人的脸则表达了自由、奔放、翱翔的内心情感。他是破碎的、二元论的，而他们是和谐的，完整的；他是自我封闭的人，而他们则是从自我本性投向上帝怀抱的普通人。

以毁灭自我而创造一种精神理想，在思想领域还从未有过这般完美的创造。他割开自己本性的血管，用自己的鲜血绘制未来人的图像，并用这个方式对自己进行谴责。他激愤、痉挛，做兽类一样的短步跳跃，他的兴奋是感官和神经爆炸引发的炙人的烈焰；而那些人的兴奋则是柔和、纯洁和不断变动的炽热，他们有宁静致远的毅力，肯定比狂喜的疯跳要走得远。他们有时也受屈辱，但却不同于那些总是受侮辱、受损害的人，不同于有心理障碍的人。他们可以同任何人对话，他们在场别人总是安心，他们也没有那种伤害别人和被别人伤害的歇斯底里的情绪，不是每走一步都要怀疑地环视一下四周。上帝不再折磨他们，而是安抚他们。他们懂得一切，因为他们理解一切。他们不裁决，不谴责，对事物不作无谓思虑，而是相信事物。奇怪的是，陀思妥耶夫斯基这个心绪不宁的人竟然视镇静的、彻悟的人为生活最高形态。他，人性分裂的人也要求把完整性当做最终的理想；他，激怒的人也要求把谦恭当做最终的理想。他受上帝的折磨，可这折磨移植到那些人身上就变成了对上帝的热爱，他的怀疑在他们身上就变成了确定无疑，他的歇斯底里变成了健康，他的痛苦变成了囊括一切的幸福。他认为，生活中最终最美的东西是天真，是心灵永葆孩童之趣，并温馨自然地欢笑。但这个心明似镜的人却从未经历这些，他只是把这些当做别人至高无上的东西而苦苦渴求罢了。

请看看他最喜欢的人是怎样迈步行走的吧：他们嘴上老是挂着柔和的微笑，懂得一切却不自矜；生存在生活的秘密中，却不感到生存在着火的峡谷里，而把生活整理得像蓝天一样明净。他们虽有生存之敌，但“战胜了痛苦和恐惧”，在无限的兄弟情谊中感到幸福无比。他们从“我”中被拯救出来。大地赤子的最高幸福是不考虑

个人——歌德的这一智慧被这个最富有个性的人当成新的信仰。

思想史上尚无类似的在精神上自我毁灭的先例，尚无类似的用对照反衬法产生一种理想的先例。他是为自己而殉道的人，从而把自己钉在十字架上。他的知识要证明信仰，他的身体要通过文学证明新人的形象，他的个性是为了共性。他要把自己的毁灭当做标本，以便让更幸福、更善良的人类诞生。为别人的幸福之故，他承担一切痛苦。为了寻找上帝，寻找生活的意义，他在六十年中历尽苦难，把自己本性的深处掘得稀烂。为了新的人类，他抛弃了其他成堆的认识，只把自己最深处的秘密、最后的公式，也就是他那永垂不朽的公式告诉给新的人类："热爱生活比热爱生活的意义更重要。"

生活的胜利

无论如何，生活是美好的。

——歌德

陀思妥耶夫斯基的心路历程是多么黑暗，他的形象是多么忧郁，他那永无止境的追求是多么困扰，就像他那张刻满痛苦的悲伤的脸一样神秘啊！心灵的地狱似深渊，魂魄的涤罪所呈紫色的庄严，凡人的手掘开了通向感情冥府的最深通道。这 人世间几多黑暗！这黑暗中几多痛苦！啊！他的土地上，在他"这块直至底层都浸透了眼泪的土地"上是何等悲哀哟！这土地的深处是怎样的一个地狱哟！比但丁这个千里眼在一千年前看见的地狱还要黑暗啊！陀思

妥耶夫斯基成了他那个世界尘俗习气的牺牲品，无可解救，他是自己的情感的殉道者，备受思想之鞭的抽打，沉溺于愤怒的狂涛巨浪中，啊！这就是陀思妥耶夫斯基的世界啊！幽禁一切欢乐，焚毁一切希望，面对痛苦无法解救，这痛苦是堵无比的高墙，把它们有的牺牲者囚禁其中！难道没有一种同情能把他的人物从其心灵深处拯救出来吗？难道不能出现一个可怕的时刻将这座由一个上帝之子在磨难中建造的地狱炸毁吗？

骚嚷和悲诉之声从这深处滔滔流出，人类从未听到过这种声音。还从来没有在一部作品中笼罩着这般弥天的黑暗，即使米开朗基罗的雕像人物的悲哀也没有如此之甚，但丁的心灵深处还闪着天堂的幸福之光。难道在陀思妥耶夫斯基的作品里，生活真的永远是黑夜吗？痛苦真的就是生活的意义吗？一个灵魂发抖地探身于崖畔，听到的仅仅是灵魂的弟兄们那痛苦的悲诉声，它使人毛骨悚然。

这时从深处飘来一句话，轻柔地脱离一片骚嚷杂沓并高翔于深渊之上，恰似鸽子翱翔于汹涌的海面，这话说得轻柔，其含义伟大："我的朋友们，别惧怕生活。"此话一出，深处便一片沉默，人们悚惧地聆听着，那声音又飘来了，飘越一切痛苦："只有经过痛苦，我们才能学习热爱生活。"是谁说出这安慰人的痛苦之言呢？就是痛苦者队伍中痛苦最甚的陀思妥耶夫斯基。他那张开的双手还钉在人性分裂的十字架上，折磨的钉子还钉在他那残破的身体里，但他还屈辱地吻着生活那折磨人的十字架，他那安详的嘴唇向弟兄们倾吐最大的秘密："我以为，我们必须首先学习热爱生活。"

此话既出，天破晓了！炸毁地狱的可怕时刻来到了！坟墓和牢狱打开了，他们从那深处站起来了，所有的死者和被幽禁的人走过来做他话语的传道使徒了，他们从悲哀中挺立起来了，从监禁中拥挤过来了，从西伯利亚的卡托尔加监狱来了，手铐脚镣还叮当作响，从斗室、妓院、教堂来了，他们全是激情的伟大受难者，手上还

沾满着鲜血，被鞭打的背上还在灼痛，由于愤怒和残疾还常常跌倒，但他们不再悲诉，他们的眼泪闪着充满信心的光芒了。啊！这永恒的奇迹呀！他们焦渴的嘴唇上，祝福取代了诅咒，因为他们听见这位巨匠那“传遍一切涤罪所”的“荷西安纳”了。最忧郁的人成了走在最前面的人，最悲苦的人成了最虔诚的人拥挤向前，以证明他话语的正确。他们粗糙而焦渴的嘴唇唱出苦难的颂歌，这是伟大的颂神诗，是赞美充满欣喜的生活的颂歌。大家全到了，这些赞美生活的殉道者。季米特利·卡拉马索夫——戴着手铐的无辜罪犯——全力喊道：“为了能对自己说‘我就是我’这句话，我一定要征服一切苦难。当我屈身躺在刑具凳上，我还是知道‘我就是我’，当我戴着镣铐服苦役，我还是看见太阳，即使有时看不见，但我依旧活着，而且知道太阳永在。”他的兄弟伊万来到他身边说：“一切不幸中，死是最不容更改的。”于是，生存的狂喜犹如一缕阳光射进他的胸膛，他欢呼雀跃，这个本来否认上帝的人这时说：“我爱你，上帝，因为生命是伟大的。”斯蒂芬·托洛非莫维奇，这个一直持怀疑态度的人从濒死者的枕头上爬起来，双臂交叉于胸前，结结巴巴地说道：“啊，我多么愿意再活下去呀！每分钟，每一时刻都是人的福气啊！”各种声音越来越清晰、真切、高亢。米什金侯爵，这个思想糊涂的人乘坐逍遥漫游的感官翅膀，摊开双臂，热情洋溢地说：“我不明白，假如某人不幸福，他怎样从一棵树边走过呢，树长在那里，而某人又喜爱这棵树……生命的每一步该有多少神妙的东西啊！连恶劣卑下之徒也会觉得这些东西如此神妙。”斯塔列兹教导说：“诅咒上帝、诅咒生活就是诅咒自己……你要是爱每个事物，那么一切事物中的上帝之秘密就会对你敞开，你终将会伴随博爱拥抱整个世界。”还有那个“来自陋巷的人”，就是那个腼腆的小家伙，他没有名字，穿一件破旧的大衣，他也挤过来，摊开双臂说：“生活是美好的，受难才有意义。啊，生活是多么美好啊！”那个“可笑的人”从他的“宣布生命、宣布一个伟大生命”的梦中出现了。大家像小虫

一样从各自本性的角落爬出来了，以便一起朗诵那伟大的赞美诗。谁都不愿死，不愿离开曾经神圣爱过的生命，没有一种苦难如此深重，以致人们想用死这个永恒之敌去交换。这绝望的黑暗地狱蓦然响起了一种回声，在它的坚固四壁回荡着命运的颂歌。从涤罪所燃起了感激的狂热。光亮，无边无际的光亮似潮水涌进来了，陀思妥耶夫斯基的天空在大地上空忽然出现了，他写的最后一句话在大家头顶鸣响，也就是那群孩子在大石旁演讲时发出的神圣而粗野的呼喊："生活万岁！"

啊！生活呀，神奇的生活呀，你用意志为你自己制造殉道者，以便他们歌颂你。啊！生活呀，智慧而残酷的生活呀，你假手苦难让那些伟人隶属于你，以便他们宣布你的胜利！你总要听约伯那延续数千年的不停的呐喊：他是在灾难中认识上帝的，你总要听丹尼尔①的那些人物的欢唱，他们的身体在火炉中燃烧。你总是在作家的舌头上点燃叮当作响的炭火，使他们受苦受难，以便他们从属于你并且怀着爱心称颂你！你在音乐的本义上打击贝多芬，使这位失聪的音乐家还能听到上帝的怒吼，使他在受死神眷顾时还为你谱写《欢乐颂》；你把伦勃朗赶进贫困的黑暗，以便他寻求光亮，寻求你的原光原色；你把但丁逐出祖国，以便他在梦中看见天堂和地狱。你用皮鞭把所有的人赶进你的永恒。而这个陀思妥耶夫斯基，你鞭打他比鞭打任何人都凶，你也逼迫他成了你的奴仆，你看到他满嘴唾沫，痉挛倒地，还向你欢呼"荷西安纳"，那"传遍一切涤罪所"的神圣的"荷西安纳"。啊，你让那些人受苦，你在他们中获得多少胜利啊，你把黑夜变成白昼，把痛苦变成爱心，你从地狱中为自己获取神圣的颂歌，受苦最深的人就是最有悟性的人。谁要懂得你，谁就必须为你祝福。而这个陀思妥耶夫斯基，这个对你认识最深的人，你瞧吧，谁都没有像他那样地证明你，谁都没有像他那样地爱你！

---

① 丹尼尔：《旧约全书》中有"丹尼尔"篇，为四大先知之一。——译注

同恶魔的搏斗——

荷尔德林

克莱斯特

尼　采

谨将勉力写就的三部文稿献给
探索的天才、独树一帜的创造者
——西格蒙特·弗洛伊德　教授

前　　言

大地之子求得自身解脱愈难，
他就愈能感动我们的人性。
——康拉特·费迪南·迈耶尔

如同那本三合一的著作《三大师》一样，本书再次将另外三位内心趋于一致的作家汇集一处。但这内心的一致性不再是原型的邂逅相遇，我不寻求思想的公式，而是塑造思想的形态。我总是有意识地把这类形象邀集在我的书里，这原本是借鉴画家的一种艺术手法：画家喜欢为作品寻找一个适宜的空间，光和逆光在此相互作用，通过对照的人来揭示类型之间那种初始隐蔽，继而昭彰的相似性。我觉得，对比一直是有促进作用，有使形象具体而生动的要素，我喜爱用比较法，因为此法简便，没有丝毫的牵强附会。在同一个范围使用，比较法充实，而公式则苍白无力。比较法通过意想不到的反射而产生明朗的效果和空间的深度，正如给一幅画加框从而产生空间的深度一样，这样，比较法就提高了一切价值。这一形象化的秘密早已被最早的“语文画家”普鲁塔希[①]探悉，在其著作《生活的比较描述》中，他总是用类比法同时描写一个希腊人和一个罗马人，以便使他们的思想投影，即思想类型在个性后面更加清晰。在文学性格学领域，我也想步这位传记和历史学开山鼻祖之后尘，力图达到类似的效果。这两本书是我将要命名为《世界建筑大

① 普鲁塔希(46～120)，希腊著名作家。——译注

师，思想类型学》的系列丛书的首批图书。然而，我绝不会把一种僵化的体系置于天才人物的世界里。作为激情的心理学者，具有塑造意志的塑造者，我的塑造艺术推动我仅仅面向那些我感觉同他们联系最深的人物。因此，我从内心就不追求一切完备，也就不对这种局限性感到遗憾了。必要的残缺只会吓倒那些人：他们相信创造体系，高傲而错误地以为思想界、没有穷尽的思想界是可以完全凭空想象出来的。吸引我实施这一庞大计划的恰恰是这种两重性：此计划向永恒靠近，但又不给计划确定界线。于是，我用自己这双仍旧好奇的手，既缓慢又热情地继续向上构筑这座出于偶然原因而开工的建筑物，让它伸向时代那一小块高悬于我们生活之上的天空。

荷尔德林、克莱斯特和尼采这三位英雄人物在外部生活的命运方面有着明显的一致性，处于相同的天宫图星位。他们全被一种强大无比的、超世界的力量从自身温暖的生活逼到毁灭性的激情旋风里，因可怕的精神错乱、感觉上的与死亡无异的迷狂、疯癫或因自杀而过早地结束了生命。他们脱离时代，不被时人理解，像流星一般拖着短短的光束陨落在其使命的夜空。他们不明白自己走的路和自身的意义，因为他们只是从永恒走向永恒。他们的生活即使出现升降沉浮的突变，他们也几乎不接触现实世界。有某种超人性的东西在他们内心起作用，有某种暴力统御着自身的暴力。面对这种暴力，他们感到自己只有任其摆布，他们不属于自己的意志（可怕的是，他们只在“我”清醒的数分钟内才认识到这点），他们是从属者，是对一种更高的力量、一种恶魔的力量着了魔的人（从双重意义上理解“着了魔的人”这个词）。

从古希腊罗马时代的神秘宗教观直至当代社会，“恶魔”这个词的词义发生了诸多变化，所以有必要给它加上个人的解释。我把“恶魔”称为每个人本性中天生的那种骚动，这骚动把他从自我推

向永远不可抑制的状态，好像是大自然从它过去的混乱中分出一份可转让的动乱并把它留在每个人的心灵中似的，这动乱反过来又随着紧张和激情变成超人性和超感觉的要素。在我们内心，“恶魔”代表着一种发酵物，一种膨胀的、紧张的、使人痛苦的酵母，这酵母逼迫本来平静的生活走向危急、失常、极度兴奋、自我抛弃和自我毁灭。在大多数普通人的心灵中，这可贵而危险的骚乱立即被吮吸和被消耗掉了，只是在极少的时刻，在青少年青春发育期，在那些因为爱情或性的欲望使内心激动的时刻，这个从体内喷发出来、抛弃自我、过度的东西才有意识地统治着公民的日常生活。但在一般情况下，循规蹈矩的人会将这强烈的欲望窒息于内心，用道德的氯仿处置它，用工作麻醉它，用规则遏制它；公民总是混乱的天敌，不仅是外部世界混乱的天敌，也是内心混乱的天敌。高层次的人，特别是富于创造性的人被内心骚动统治时，这骚乱就表示对日常工作的不满足，于是它就给他制造那颗“自己折磨自己的高尚心脏”(陀思妥耶夫斯基语)，制造那种探询的思想，这思想又生发一种超越自我面向宇宙的渴念。使我们超越自我本质和个人利益，冒险地将我们推入危险境地的一切东西，均系我们心灵中这个恶魔所为。我们能控制恶魔，使它有助于我们精神振奋和紧张时它就是一种友善的促进力量；然而，当这种有益的紧张变成过度紧张，当心灵受骚动的欲望、受恶魔的火山作用摆布时，危机就开始了，因为恶魔只有无情地摧毁对它有限制作用的风俗之物，亦即摧毁它赖以安住的人体才能到达它的家园，才能得心应手，才能得到永恒。恶魔不断扩张，迫近爆炸，它充斥在人的内心，可人们不知及时将它抑制，于是，那可怕的骚动便从他们手中将意志之舵强行夺走，致使这些被剥夺了意志的被动者陷于暴风雨中，踉跄地向命运的暗礁走去。生活中出现骚动一直是恶魔的首要症候，这是血液、神经和思想的骚动(所以人们把那些在自己周围扩散骚动、混乱和宿命论的女人称为恶魔娘儿们)，恶魔的头顶总是悬浮着一片孕育

暴风雨的天空，充满危险，甚至危及生命，气氛悲惨，还伴有宿命的喘息。

于是，每个智慧的人，每个富于创造性的人都不可避免地要同自身的恶魔搏斗，这是一场英雄的搏斗，爱情的搏斗，是人类最壮丽的搏斗，永远如此。有些人屈服于恶魔火热的逼迫之下，就像女人委身于男人，他们让恶魔那威力无比的力量强暴自己，感受着被那可怕的力量洞穿和淹没的极乐；另一些人则抑制恶魔，把冷静、果断、目的明确的男子汉意志强加给自己热烈颤抖的本性，一生之中常常持续着这类敌对而炽热的、充满爱心而搏斗的纠葛烦扰。在艺术家及其作品里，这伟大的搏斗是很形象的：灵魂与诱惑灵魂的恶魔在新婚之夜出现的性振荡及其热烈的喘息一直波及到他创作的最末一根神经。只有在创造者那里，这恶魔才能从感情的阴影里走到语言里和光线里来进行搏斗。在那些屈服于它或被它毁灭的那一类作家身上我们最能认识它那激情的特性，我在这本书里选择荷尔德林、克莱斯特和尼采这三位在德语世界重要的人物作为这类作家的典型。恶魔一旦成了一个作家的主宰者，那么也必然会从烈火一般的情绪激化中产生出特殊的艺术：如醉如痴的艺术，兴奋而紧张的创作，痉挛的、激荡的灵感，战斗，爆破，恣肆豪放，心醉神迷，这类神圣的疯狂平时只为预言家和深晦玄奥之人所独具。这类艺术第一个真实可靠的特点就是不受规范的约束，是夸张的，总是想把自己交付给死亡再进入永恒，恶魔总是向这永恒进逼的，就像要进入它那远古的天性的家园。荷尔德林、克莱斯特和尼采都是普罗米修斯式的人物，他们烈火般地冲破生活的界线，叛逆地突破各种形式，在过度兴奋中毁灭了自己。他们的眼中，分明闪烁着恶魔那异样的灼热的目光，恶魔借他们之口说话，或者，它直接说话，因为他们嘴巴哑了，他们的思想熄灭了。然而在他们残破躯体的任何部位都不比在他们心灵深处更容易觉察到本性中这个可怕客人的存在，他们的心灵因备受过度紧张的折磨而破碎了，于是可以透

过心灵破缝窥见恶魔赖以藏身的深邃的丘壑。正是在他们的思想灭亡之时，那鲜血淋漓地藏匿在这三个人身上的恶魔力量才突然鲜明显现。

为了说明被恶魔制服的作家的神秘气质，也为了说明恶魔本身，我用比较法为这三位悲剧英雄树立了一个对照人物。然而，一个被恶魔鼓动的作家的真正对手根本不可能是非恶魔的：世上不存在没有恶魔的伟大艺术，不存在不对世界原始音籁说悄悄话的伟大艺术。正是恶魔的死敌，生前刻薄贬低克莱斯特和荷尔德林的歌德比任何人都更有效地证明了这一真理，歌德同爱克曼谈论恶魔时说："每一种最高格调的创作，每一个思想丰富的重要评论都不受任何强力的影响，它们是凌驾于尘世间一切力量之上的。"世上不存在没有灵感的伟大艺术，而一切灵感又来自无意识的彼岸，来自于一种比自我清醒时还要高层的认知。我把恪守本人规范的歌德看做是那些被过度兴奋所毁的无规范作家的真正对立面，歌德是用天赋予他的凡人意志去遏制天赋予他的恶魔力量的，并且使这恶魔力量符合自己的目的。尽管恶魔是一股美妙绝伦的力量，尽管它是一切创造之母，但它却是完全没有方向的，它的唯一指向性是永恒，周而复始回到它的发源地：混乱。当一位艺术家人为地掌握了这一原始力并按照自己的意志指定其范围和方向，当他把歌德所说的那种"强迫命令"式的诗情和"深不可测"的东西化为创作欲望，当他成了恶魔的主宰而不是奴仆之时，一种高级的——自然不是低级的——艺术，即恶魔艺术便应运而生了。

歌德这个名字现在被认为是登峰造极的典型，他在本书中具有象征意义。他不仅仅是自然科学家、"反对火成说"的地理学家，而且在艺术领域，他把"演进"置于"火成"之上，以他那罕见的激愤的坚定性反对一切强烈痉挛的、火山爆发的，亦即一切恶魔的东西。可是这激愤的反对正好泄露了同恶魔搏斗也曾经是决定他艺术生涯的大问题。谁在生活中遇到过恶魔，悚惧地直视过恶魔的眼

睛，在自身的危机中对恶魔有所体验，谁才能感到它是可怕的敌人。歌德在青年时代的荆莽丛里肯定面对面遇到过决定生死存亡的危难，少年维特便是明证，在维特身上他预先塑造了克莱斯特、塔索、荷尔德林和尼采的命运！由于有过可怕的际遇，所以歌德一生对自己那个强大敌手的致命力始终保持激愤的敬畏和公然的惶恐。他以魔幻的眼力辨认出每个人物身上和每一变化中的那个不共戴天之敌，从贝多芬的音乐，克莱斯特的彭泰西利娅以及莎士比亚的悲剧（他不敢翻阅这些剧本，因为“它们会把我毁灭”）中——辨认出那个敌人。他的思想越是集中于创作，集中于保持自我，他就越是小心翼翼，越是胆怯地回避这个敌人。他知道，人们委身于恶魔会是什么结果，所以他要自卫，要徒耗精力地去警告他人。为了保持自我，歌德付出英勇的力量与恶魔为了糜费自己而付出英勇的力量是同等的。对歌德而言，这搏斗关系到最高的自由：他为自己的规范而奋斗，以抵制无规范，为自己的完美而奋斗，与永恒的追求抗衡。

我只是在这个意义上，而不是在敌对的意义上（尽管生活中存在）为这三位作家——恶魔的奴仆——树立歌德这一对立人物。我需要一个相反的响亮声音，目的是不让人产生误解，以为我对克莱斯特、荷尔德林和尼采身上那些过度兴奋的、圣歌式的、魔幻的东西表示推崇，就以为我认为它们是独一无二的艺术或者从价值取向上说是最崇高的艺术。我认为，恰恰是歌德同这三位作家的对立才是思想上最高级的正反对立，所以，我要对他们之间几个相关而本质相反的论点做一概述，也许并非多余。这种对比从重大事情直至他们感性生活的细小插曲，几乎类似数学算式一样地继续着，只有把歌德同与他对立的恶魔似的人物进行对比——思想最高价值的对比——才能把光亮投进问题的深层而使之一目了然。

荷尔德林、克莱斯特和尼采首先引人注目的东西是与世无关。恶魔掌握了谁，就把谁从现实中拉走。这三位都没有妻子和子女

（正像他们的结拜兄弟贝多芬和米开朗基罗一样），都没有房屋和财产，没有长期的职业和固定的职务，他们是游牧民，流浪汉，局外人，怪僻佬，受歧视者，他们全都隐姓埋名地生活。他们一无所有，无论是克莱斯特、荷尔德林还是尼采当时都是连一张床都没有，只好在租来的椅子上歇息，在租来的桌上写作，从一个陌生的房间换到另一个陌生的房间！没有在任何地方扎根，即使爱罗斯[①]也不能长时间同这些与恶魔结婚的人保持联系。他们的友谊是脆弱的，工作岗位是分散的，作品没有收效，他们一直置身于真空，向真空写作。他们的生活像流星，像不安地旋转和下坠的星宿。而歌德的生活之星有明确和完整的轨道。歌德的根基牢固，此根越扎越深，越扎越广，他有妻子、孩子和孙子。女人们像花朵围绕他一辈子，为数不多，但很固定的好友时时在他身边转来转去。他有宽敞而富有的房舍，其中满是各种收藏的奇珍异宝。他住在温暖的、有保护作用的荣誉里，这荣誉在半个多世纪里一直拥抱着他的名字。他有官职，八面威风，是枢密顾问，人间的各种勋章在他宽阔的胸前闪光。他身上不断增加庸俗的重力，而那三位作家增加的则是灵智的飞翔力。所以，歌德的气质总是长年固定的（而那三位作家老是逃亡，居无定所，犹如被驱赶的野兽在世间奔波）。他往哪里一站，哪里就以他为中心，哪里就成了国家的思想中心。他在固定的地点悠闲地工作着，拥抱着世界，他同外界的联系远远不止是同人的联系，还涉及到植物、动物和岩石，在创作上也与自然界结合。

这位恶魔的主宰者在晚年显现出生活强者的风貌（那三位作家则似狄俄尼索斯[②]被自己的猎犬群撕碎了）。他的生活就是为了策略地赢得世界，而那三位作家则在英勇的，但绝不是策略的搏斗中被迫远离人世，没有穷尽地逃亡。他们不得不强行遗世独立，以

---

① 爱罗斯，希腊神话中类似儿童的爱神。——译注

② 狄俄尼索斯，希腊神话中的酒神。——译注

便超尘脱俗。歌德勿须离开世界一步，便可得到永久性的东西，他慢慢悠悠地、极有耐性地把世界拉到自己怀里，其方法全然是资本主义的：他每年余下一部分算计好的经历作为思想赢利，然后在年终像处事严谨的商人一样把这赢利有条不紊地登入《日记》和《年鉴》里，他的生活可以生利，恰似土地能有收成。那三位作家则像赌徒似的经营，一贯是玩世不恭的潇洒，将自己的整个生计孤注一掷，赢也永恒，输也永恒——恶魔讨厌长期积存或往贮钱盒里存钱的这一套生利办法。对歌德来说，体验意味着生活的本质，而对他们则无价值可言：面对自己的苦难，他们没有学到什么，没有强烈感受，而是作为热衷苦难的人，作为神圣的怪癖者自我沉沦。歌德一向是学习者，读生活这本书一直是他的任务，他决意用勤奋和毅力一行一行地、认真地将它读完，他总觉得自己是个学生，直到很久以后他才说出这样神秘的话："生活，我学习过了，这延长了我的生命。"那三位作家则认为生活既不可学也不值得学，对更高生活的想象在他们看来比一切理性和感性的体验更重要。天资不具备的东西，他们也就不强求，他们从天资那闪亮的宏富中仅仅索取自己那一份，他们仅仅受内心、受升温的感情的驱使而变得紧张和激烈化。于是，火便成了他们的基本元素，烈焰成了他们的行为，而这个提高他们身份的火焰又耗尽他们整个一生。克莱斯特、荷尔德林和尼采在晚年都比生活的初始阶段更加落寞、孤独和不谙世故，而歌德的每时每刻都是最富有的时刻。他们心中的恶魔更强大，"永恒"统治他们更甚：这是生活美的贫乏，亦是幸福的贫乏。

他们抱着这一极端的态度入世，在极其近似的天性里又产生对现实各自不同的价值关系，这些恶魔般的人物一概蔑视现实，认为它是一种缺陷，荷尔德林、克莱斯特和尼采以各自不同的方式成了现存制度的叛逆者、捣乱者、激愤难平者。他们宁为玉碎，决不妥协，至死不渝。所以，他们成了（辉煌的）悲剧人物，他们的生活成了

悲剧;歌德则相反,他向策尔特尔①倾吐心声说,他感到自己天生就不是悲剧人物,"因为他的天性是调和的"——瞧,他多么洋洋得意啊!他不情愿像他们那样老是打仗,他作为一种维持、调和的力量,需要平衡与和谐。他怀着一种感情——不妨把它叫做虔诚感——屈服于生活,他以各种形式称颂生活是较高乃至最高的力量。("无论如何,生活是美好的。")那三位受折磨、逼迫和被驱逐的人,被恶魔缠身奔走于世的人对于歌德如此高地评价现实真是大惑不解:他们只知道永恒,并把艺术当做达到永恒的唯一途径。所以,他们把艺术置于生活之上,把创作置于现实之上。与米开朗基罗雕凿千百块石料一样,他们也怀着莫名的愤怒、热情和激昂凿击生活的暗道,朝着闪光的岩层凿击,这岩层就是他们在梦境深处感觉到的。歌德(莱昂纳多亦如此)则感到艺术仅是生活的一部分,是生活千百种美好形态之一,就像科学、哲学一样,艺术对他也是宝贵的,但它仅是生活的一部分,有作用的一小部分而已。所以,那三位作家的恶魔形态愈益紧张,歌德的恶魔形态则愈益扩张。那三位越来越促使自己的本性朝伟大的单一性发展,即绝对的无限制性;歌德则越来越促使自己的本性朝广博的普遍性发展。

由于热爱生活,所以反恶魔的歌德身上的一切都以安定和明哲保身为目的;由于蔑视现实生活,所以恶魔似的人物身上的一切都走向游戏、危险、强迫的自我扩张,以自我灭亡告终。一切力量在歌德那儿是向心力,即从外部向中心凝聚,而那三位作家的力量则是离心力,力从生命的内部向外拥,这样,势必将生命撕碎。这种外拥——向无形、向宇宙外拥的意志在其对音乐的嗜好中得到最明显的升华。在音乐里,他们可以漫无边际、不拘形式地外流到他们得心应手的环境中,荷尔德林、尼采,甚至铁石心肠的克莱斯特正是在他们衰落之时被音乐的魅力俘获。理性完全化解在极度的兴

① 策尔特尔(1758~1832),德国音乐家。——译注

奋里，语言完全化解在旋律中，音乐总是（莱瑙的情况亦如此）像澎湃的波涛围绕着恶魔精灵的崩溃。歌德对音乐采取“小心翼翼的态度”，他害怕音乐那诱人的、能把意志完全剥夺的力量，所以，在他强盛的时日，他对音乐（即使是贝多芬的）采取强烈的拒斥态度，只是在他虚弱、患病和恋爱的时候，才对音乐开禁。他真正擅长的是绘画、雕塑，喜爱一切有固定形状并且能排斥未确定和没有形状之物的那些东西，以及能阻止物质流散或流失的东西，而那三位作家喜爱松散的、游离的、导向自由的、再返回感情混乱中的东西。歌德那相当明确的自保欲望的目标就是要抓到一切促进个人稳定的东西，还有秩序、规范形式和法则。

在恶魔的主宰者和恶魔的奴仆之间进行这类有益对比还可以举出百十个实例。我在此再用几何学作最明晰的比喻，歌德的生活形态是个圆：封闭的线条，生活的圆满和广博，总是自我循环，从不可移动的圆心到永恒之间保持等距，一切都是从内向外发展。所以，在他一生中本来就没有如日中天的高点，没有创作的顶峰，他的个性在任何时候、任何领域都是均衡地完满地发展。恶魔的生活形态则像抛物线，快速上升，只朝上方永恒的方向，然后形成曲线并突然下落。他们的高潮（创作的和生命的）与崩溃十分的接近，是的，这高潮与崩溃神秘地汇流到一处，所以，荷尔德林、克莱斯特和尼采的毁灭都是他们命运的不可缺少的组成部分。只有这毁灭才使他们心灵完美，正像抛物线的下落才使几何图形完美一样。而歌德的死仅是这圆满的圆中一个不起眼的质点，它没有给生活形态增添本质的东西。事实上，他不像那三位死得神秘，他们的死是英雄传奇式的，而他则像家长一样死在床上（有人杜撰民间传说，说他死时说“多一些光”！以此给他添加一点预言和象征色彩，但这是徒劳）。这样的生活只有一种结局，因为这生活十分完美，而恶魔的生活注定是要衰落的，是热情奔放的命运，死是对他们生活贫困的报偿，死神赋予他们一种神秘的力量：谁经历生活的悲剧，谁就有

英雄式的死亡。

一种是热烈献身直至化解在自然力中，一种是为塑造自我而热烈自保——这两种同恶魔搏斗的方式都要求心灵具有最高的英勇气概，而他们也都赢得了精神上辉煌的胜利。歌德的生活完美和三位作家与恶魔的搏斗，这二者都证明了这一点，然而，这两种类型的象征意义不同，而思想个性的使命则是相同的，而且是唯一的：对生活提出无法估量的要求。我之所以在这里对他们的特点进行对立的比较，也仅仅是为了用象征手法表述他们不同的美罢了，而不是为了做出选择，至少不是为了做出那种没有必要而且也是相当庸俗的临床诊断，似乎歌德健康，那三位患病；歌德正常，那三位有病理症状。"病理的"这个词只适宜用于非创造方面和低级世界，因为创造了不朽业绩的疾病就不再是疾病了，它比健康还健康，一种至上的健康。即使恶魔站在生活的最外缘，而且向着不可进入和不能进入的地方探出身子，然而它仍旧是人性内在的本质，并且完全处在大自然范围内。而千百万年以来，就从没有改变过种子生长的时间，也没有改变过婴儿在子宫里发育的常规，作为所有法则之原形的大自然也熟知这类恶魔逞凶的时刻，它本身也在这些时刻出没，诸如在暴风雨、大地震、大洪水等激变时刻危害地释放它的力量，甚至促使自我陷于灭亡的绝境；它有时也停止悠闲的步伐——当然这是少有的情况，正像人类出现恶魔般人物也少有一样——，但只有在这之后，才能从它的"过度"知道它的"正常度"。只有奇特才能扩展我们的思想，只有在面对新的暴力感到悚惧之中才能增强我们的感情。所以说，非凡的东西永远是最伟大的标尺，创造性的价值总是高于其他一切价值，创造性思想高于我们的思想，即使在最混乱、最危险的创造中也是这样。

1925年写于萨尔茨堡

原书空白页

荷尔德林

原书空白页

一群圣者

……人间，黑夜，寒冷，
心灵在危难中熬煎，
善良的神灵，
有时不派遣这类青年
帮助人们从枯萎的生活获得新生。
——《恩培多克勒斯之死》

新世纪即十九世纪并不喜欢它这个时代的青年。这一代青年热血沸腾。他们不约而同从四面八方，从欧洲各地的故园拥向新自由的曙光，满怀着火一般的热情和勇敢精神。革命的号角将他们唤醒，思想的欢乐之春，一种新的信仰在他们心中燃烧。自从卡米拉·德士穆林以一种独具的勇敢姿态摧毁了巴士底狱，自从罗伯斯庇尔——来自阿拉斯的身材颀长的律师令皇帝和国王发抖，自从波拿巴——来自科西嘉岛的小个子少尉按照己意挥剑划定欧洲各国的界线并用冒险的双手夺得世间辉煌绝伦的皇冠，于是不可能之事好像突然临近了，世间的权力和美好都成了每个冒险家的猎物。青年的时代到来了，恰似春雨之后最初的嫩绿，他们心中开朗、欣喜的英雄之苗突然长高了，他们同时在各国站立起来了，把目光投向命运，冲击着新世纪的门槛，好像要冲进自己的王国。他们感到，十八世纪属于老翁和智者：伏尔泰、卢梭、莱布尼茨、康德·海顿和维兰特。属于这些行动缓慢和心地宽容之人、伟人和学

者。然而现在亟需青年,亟需勇敢、激情和焦躁。于是掀起了排山倒海的狂涛。自文艺复兴以来,欧洲还从未出现过比这更纯洁的思想壮潮和比这更美好的一代人。

然而,新世纪不爱这些勇敢的青年,他们人数众多使它感到害怕,他们感情洋溢使它疑虑而惶恐,于是,它无情地用铁镰割除属于自己的春天的秧苗。拿破仑战争把几十万无比勇敢的人变成齑粉,十五年中,拿破仑杀人的磨机把各国至为高贵、英勇和欢乐的人们碾作尘埃,法国、德国、意大利的国土以及俄国的雪野、埃及的沙漠无不浸染他们的热血。这种自戕的疯狂不仅要杀害善战的青年,而且要杀害青年的思想,它不仅针对打仗的士兵,而且对于那些跨过世纪之门、还是半个孩子的梦想者,对于那些奇才少年、幸福的歌者和至圣人物,也从不手软。在这样短的时间内牺牲了这么多的作家和艺术家,这是在十八、十九世纪之交才有的现象,席勒唱着迷醉的颂歌,对世纪之交表示欢迎,却丝毫不知自己劫数的临近。命运从来没有这样灾难性地不放过这批纯洁、青春焕发的人物,神的祭坛上从来没有沾满这么多非凡的血迹。

他们死的情况不同,但都是英年早逝,都是在最激烈的反抗中赍志而殁。第一个死去的是安东·谢尼尔,这位年轻的阿波罗神在法国致力于复兴古希腊文化,可最后一辆恐怖之车将他拖到了断头台,只要再等一天,即热月八日夜至九日凌晨他就可以得救了,就可以再进行他那纯洁的古希腊文化的歌唱了,然而命运并没有放过他,也没有放过其他人,它就像希腊神话中的九头蛇怀着愤怒的意志袭击着整整一代人。英国在数百年后又诞生了一位天才的抒情诗人,一位沉湎于哀伤的青年约翰·济慈,厄运在他二十七岁时就夺去了他的生命,夺去了这个宇宙代言人的生命。雪莱,是与济慈心灵相通的兄弟,大自然选中他做其神秘的使者,他俯首站在济慈的墓旁,心潮难平。为这位心灵的兄弟领头唱起那首作家为作家创作的最优美的葬歌——《阿多尼斯》悲歌。然而数年后,一场无

妄的风暴又把他的尸首抛到了第勒尼安海[1]的沙滩上；雪莱的朋友、歌德最喜爱的继承人拜伦匆匆赶来南部海滨，为死者点燃火葬的柴堆，就像阿基利[2]为他的朋友帕特罗克洛斯点燃柴堆一样。雪莱的躯体在烈焰中升入意大利的天庭。而拜伦自己在数年之后也在米索龙吉因发高烧而辞世。仅仅十年，英法抒情诗苑最珍贵的奇葩悉数凋零。这残酷的命运似乎对德国的年轻一代并未有所宽容。诺瓦利斯，这个魔幻而虔诚地闯入大自然神秘领域的人，可惜生命之火过早地熄灭了，就像暗室里的烛光随着最后的蜡泪泯灭；克莱斯特在突发的绝望中举枪击碎了颅骨；莱蒙特随之也以同样暴烈的方式死去；格奥尔格·毕希纳二十四岁即被伤寒病夺走生命；威廉·豪夫这个富于天马行空之想象的小说家，这个尚未充分展现天才的小说家二十五岁就命归黄泉；舒伯特，这个所有歌者的歌魂，竟提前在最后的旋律中消失。这年轻的一代被疾病的棍棒和毒汁灭绝，有的自杀，有的他杀。列昂帕蒂，这位志行高洁的悲伤者在长期疾病的忧郁中殒命；歌唱家贝利尼，始具魅力即早亡；格里波耶多夫，觉醒的俄国最耀眼的天才，在第比利斯被一个波斯人刺死，亚力山大·普希金在高加索巧遇他的灵车。普希金是俄国又一天才，也是俄国思想界的曙光，可是他还未对早年沉沦的格里波耶多夫作过多的哀悼，便于数年后被决斗的子弹击中而殁。这所有的人物都未超过四十岁，个别的还不到而立之年。用不同的语言同声歌颂大自然和幸福人间的神圣的青年群体，当年欧洲前所未有的令人心醉神迷的抒情的春天就这样在一夜之间被葬送、击碎和摧毁了。此时的歌德在魏玛，这位智者鬓发如霜，像中古稗史中的预言家和幻术家孤寂地悠游于林下，昧于世事，已一半被人遗忘，一半被人传说。在此罕见的历史时刻，只有他的嘴犹能唱出佳妙销魂

① 第勒尼安海，地中海之一部分，在意大利西南。——译注

② 阿基利是荷马诗中的英雄。——译注

之曲。他既是新一代的祖宗，又是继承人，因为他竟然比他们命长，在金属骨灰坛里犹能长葆鸣响之火。

这群圣者之中最纯洁的一位是荷尔德林，只有他还长时间地活在那个非神化的世间，然而他命途多舛，实属罕见。他的嘴唇还是鲜红的，他老化的躯体还在德国土地上摸索着行走，他的目光还能透过窗户窥视涅卡河的优美景色，他还能把虔诚的目光投向“父亲——太空”即永恒的天堂，然而他的头脑已不再清醒，思想似云遮雾障，永在梦里。这情形就像嫉妒心极强的诸神并不杀死那个窃听他们的千里眼梯列西阿，而是将他的思想弄混乱一样。一块纱巾罩住他的话语和心灵，使这位“被卖给天庭牢狱的人”糊里糊涂地活了几十年，既失去自我也丢弃人世，只有那种声音、模糊的波涛般的韵律从他抖动的唇间发出，若断若续。他喜爱的春天去了又来，这时序的更替，他已数不清楚；他周围有多少人士沉沦死亡，他已不能知悉。席勒、歌德、康德和拿破仑，这些他青年时代的诸神均先他而去. 他曾经梦到过的古老德国正穿行于呼啸的发展轨道，城市密集，小国涌现，但他那颗似梦似幻的心对这一切已无从感知。他的头发慢慢变白，他像胆怯的幽灵影子摸索着走过图宾根的市街，被孩子们取笑，受大学生们嘲讽，他们不知道这人悲伤的外表下思想业已死亡。于是，生者早已记不得他了。只有一次，那是在十九世纪中叶，贝蒂娜听说他（当年，贝蒂娜欢迎他像欢迎上帝）仍然在那位虔诚的木工之家过着“蛇一样的生活”，吓得像见到阴间的使者。他对于时代如此陌生，他的名字如此沉寂，他的壮丽如此被人遗忘！当他在那一天了无声息地死去，这静悄悄的辞别在德语世界引起的声响尚不及一片秋叶飘落于地。手艺工人抬着身穿破旧衣裳的他走向墓地。他撰写的成千上万页手稿或被遗失，或被漫不经心地保存，或者数十年尘封在图书馆里。他，圣者群体中的最后一位，也是最纯洁的一位，其雄视古今的信息没有被整个时代阅读和接受。

正如一尊希腊雕像埋藏于大地的怀抱里，荷尔德林的思想形象也数年、数十年隐匿在被遗忘的瓦砾堆里。然而，当人们作了一次可爱的努力把这具不完整的雕像从暗中掘出，新的一代人终于战栗不安地感受到这个花岗岩青年塑像那坚不可摧的纯洁性了。这曾在德国鼓吹古希腊文化的最后一位青春少艾，终于重新树起了自己美好的形象。那欣然的神色一如当年在他歌唱的唇边浮起，他宣告的春天永恒地出现在其特有的形象中。他，终于神采奕奕地从黑暗中——从神秘的家乡——回到了我们的时代。

童　年

神常常把宠儿从平静的家园
短时派往异乡，
以便提醒他们
对凡人的高洁之心应感欣然。

荷尔德林的故居在劳芬，这是涅卡河畔一个古代寺院式的小村庄，距席勒故乡只有数小时的路程。施瓦奔地区的农村具有德国最和缓的地形地貌，是德国的意大利。阿尔卑斯山不再气势汹汹地威逼此地，但仍感觉它在近处。河流像条条银带蜿蜒流过葡萄种植区。它民风爽朗，弱化了阿勒曼民族①的严肃，这种严肃的民族习性常常在民众喜闻乐见的歌唱中荡然无存。它土地肥沃，自然条件适中，但它并不慷慨施与，所以手工业同农业并存。大自然很容易

① 阿勒曼民族，德国南部民族的古称。——译注

使人得到满足，因此这里是田园诗的家乡。陷于至深忧郁的荷尔德林仍然以和缓的思绪忆念着故园：

> 救星啊，故乡！孤独之人必然跌倒、死亡，
> 他不得已求助于朋友，求亲爱的人们，
> 与他一道把一切令人喜悦的重负担当。
> 啊！谢谢你们的善良！

当诗人歌唱施瓦奔故乡、歌唱这永恒天空中属于他的一片天空之时，他就不再过度忧伤，而变成一份悲歌的柔情；当他拨动这忆念的琴弦，他那过度兴奋的感情激流就安宁地注入均匀的节奏；在他离乡背井，一切理想和希望破灭之时，他仍然从温馨的记忆里一再描绘了孩提时代的图景：

> 啊，幸福的故乡！葡萄树布满每个山峦，
> 秋！水果坠落柔软草地，犹如雨点不断，
> 火红的群峰在河水里濯足，一片欢腾，
> 给阳光充足的山顶遮阴，
> 那是树枝和苔藓编就的花环。
> 孩子们在幽静的山间向古堡和茅舍攀登，
> 像爬上庄严的祖先之肩。

他整个一生都渴望回到故乡这心灵的天堂，童年是荷尔德林最真实、清醒和幸福的时代。

温和的大自然怀抱他，温柔的女人们把他拉扯大。他三岁丧父（灾难性），没有人教育他做人要品行端正、要性格坚强之类，不像歌德幼时，那种学究式的训育思想过早给成长中的他强加了责任感。荷尔德林的奶奶，脾气温和的妈妈仅仅教育他要虔诚。他梦幻

的思想很早就逃进了音乐的永恒之境，可惜，牧歌村曲过早地结束了。这个敏感的少年十四岁便进入了登肯多夫修道院的附设学校，成了一名寄宿生。继之又进了毛尔布隆修道院，十八岁入图宾根修道院附设学校，直至一七九二年才离去。几乎整整十年，这个性喜自由的人被关在院墙内，关进修道院狭小的暗室和压抑人的集体里。下列对比是强烈的，姑且不说痛苦，甚至毁灭性的痛苦：本来他可以自由自在地嬉戏于河畔和原野，本来可以得到女性和母性温柔的呵护，可人们硬是迫使他穿上僧侣的缁衣，迫使他接受修道士的训育，把他铆在一个钟头又一个钟头刻板的活动上。修道院的学习岁月使荷尔德林的感觉变得锐敏，也导致了他内心最强烈的紧张情绪。他受这情绪过度的刺激，滋生了对现实世界的反抗，这情况与克莱斯特在军校学习时毫无二致。他内心的某些地方是永远受到伤害和摧折的：“我想告诉您”，十年以后他写道，“在我的童年，在我当时的心灵中，有一种萌芽现在对我来说仍然是最可爱的，这便是蜡一般的温顺，可是，只要我呆在修道院，我心灵的这一温顺部分就受到凶恶至极的虐待。”当他离开修道院学校的沉重大门而尚未走进自由生活的阳光之时，他那最高尚、最隐秘的生活信仰已经过早地染上微恙，并且一半枯萎了。在他那还算明亮的青春前额——花季气息当然甚微——已经飘浮着一丝失落于世的悲愁，随着岁月的流逝，这悲愁愈益浓烈，以致他的心灵幽暗异常，甚至偶然欢乐的目光也带有悲戚的阴影。

这就意味着，在童年的曙光里，在这至关重要的成长年代，荷尔德林的内心已经过早地出现不可治愈的裂痕。这裂痕永无愈合的一天，所以与他相伴的永远是那种被排斥到异乡的孩子情感，永远是对过早失去的幸福故乡的渴念。这个总也长不大的孩子一直感到被人强行从天上——他预想中的青年时代，未知的前程——扔到冷酷的人间，扔到这个他竭力抗拒的地方。他与现实最初的严酷际遇便使他受伤的内心产生出溃疡性的仇世情结。荷尔德林是

一个不接受生活教训的人，他从表面的欢乐和清醒、从幸福和失望之中偶然获得的一切均不能改变他反现实的坚定态度。“啊，青年时代伊始，世界就惊吓我的思想使之缩了回来。”他致信诺伊费尔如是说，事实确也如此，他再也不同这个世界发生联系了。心理学称之为“内向型”性格的人，荷尔德林可谓其典型，他就是属于那一类：他们对一切外部刺激和推动不信任，自我封闭，总是从内心，从本原的萌芽发展自己的思想。从这时起，他的一半诗作均属同一主题的变体，这主题便是天真无虑的童年与充满敌意、没有希望的实际生活之间那无法解决的矛盾，“时间的存在”同思想的存在之间的矛盾。他二十岁时就悲悼地写出《曾经和现在》这样的诗作，在《致大自然》的赞歌里流泻着他的人生经历，那美妙动听的永恒旋律：

我依旧在你的神秘的面纱前面嬉戏，
像一朵花儿依恋着你。
拥抱我那微微震颤之心和每个音籁
会让我感到你心的存在。
我依旧怀着信仰、渴望，
与你一般丰饶，伫立在你面前，
于是，你的处所为我的泪和爱
提供了一个世界。

我心依旧向着太阳，
太阳听见我的心声。
它说星星是我心灵的弟兄，
春天是上帝的美妙之音。
你的精灵仍栖息在吹拂神林的柔风中，
你的欢乐思绪搅动心波的寂静。

金色的日子将我相拥。

然而，这位过早陷于失望的人又写了敌视生活的抑郁曲调，与这童年的颂歌相呼应了：

教育我、安抚我的世界死了，
青年的世界死了，
这胸膛曾拥有天空一片，
可现在它死了，如同收割后的田畴一样可怜，
你唱出我的忧愁，啊！春天，
这歌曲依旧亲切安慰，一如从前。
逝去了，我生命之晨，
凋零了，我心之春，
至诚之爱永远落空，
我们所爱的，无一不是阴影。
死了，青春的金色之梦，
亲切的大自然不再为我而存。
可怜的心啊，你在欢悦时日无法体验这一切衷情，
故乡啊，你是如此遥远，
既然你永远打听不到故乡的资讯，
那就感到满足吧：做一次故园梦！

这些诗节（在他全部作品中以无数变体重复出现）里，荷尔德林浪漫的生活态度完全得到固定：总是回望那"魔幻的云彩，我童年美好的精灵把我屏蔽在这云彩里，以便不让我过早看见周围世间的琐屑与野蛮"。他未成年就对种种经历采取敌视的自我封闭态度。后退和向上是他心灵唯一的指向，他的意志从不入世，总是出世。正如水银对水与火要防范一样，他的本性防范着一切联系和融

合，所以，一种不可战胜的孤独总是与他相伴，这就是命运。

本来，荷尔德林的发展在他离校后就中断了，此后他仅仅在“紧张”这层意义上发展了，但是在“接受”事物、在物质和精神的丰富性方面他是没有发展的。他不想学什么，一概拒斥他反感的日常生活，他那无与伦比的喜爱纯洁的本能禁止他与生活的混合物结合，于是，从最高意义上说，他成了既反对人间法规又反对自己命运的罪犯，这当然是针对古代赎罪的精神、一种英雄和圣者傲慢的赎罪精神而言的，因为生活的法则就是混合物，它不允许人们置身于生活永恒的循环之外：谁拒绝浸入这温热的潮流，谁就会在沙滩上渴死；谁不参与，谁的生活就注定永在圈外而孤寂，可悲的孤寂。仅为艺术而不为生活服务，仅为神而不为人服务，荷尔德林的这种要求就像他笔下的人物恩培多克勒斯的要求一样，是一种非现实的、傲慢的要求，我重申，从最高的意义、从先验的意义上看是这样的。因为只有神才能彻底统治不参与生活的人，所以，当生活对蔑视它的人，对那些力量绵薄、生活赤贫的蔑视者施行报复的时候，当生活正好把那些不愿意以任何形式服务于它的人推到最卑微的奴仆地位的时候，这报复也就势在必然了。正因为荷尔德林不参与，所以他的一切被剥夺；正因为他的思想不愿被束缚，所以他的生活才陷于从属地位。荷尔德林的美同时也是他的过错，可悲的过错：由于对高层世界的信仰，使他成了愤怒反对下面尘世的人，他远避尘嚣，乘坐诗的翅膀遨游。当这位桀骜不驯者认清自己的命运的结局——英雄式的毁灭——之时，他才掌握了自己的命运。仅有日出日落之间的短暂间隙属于他，然而，这青春的图景是颇具英雄气概的：反叛精神的高岩峻岭，四周响彻永恒的狂涛，幸运之帆在风暴中沉没，他怀着火一般的热情朝云端飞升。

在图宾根

我从来不懂人的话语，
我在神的臂腕里长大。

正如太阳从厚积的云端射出一缕短暂的光线，荷尔德林在他那张唯一被保存下来的早年相片中也奕奕生辉：小伙子身材颀长，金色的头发卷成柔波朝后梳，前额明亮，有如朝暾闪光。嘴唇线条明晰，面颊像妇人一样柔和（人们可以想像，这脸在突然激动时会变红的），在上扬的黑眉下，眼睛炯然有神。这柔嫩的面孔没有丝毫坚毅和傲慢的内在表示，而是呈现少女的羞怯，感情的波涛是隐蔽而柔和的。席勒首次同他邂逅相遇后称赞他举止"得体而温雅"，人们可以想见这个瘦腰金发、身着严肃的基督教学士服的小伙子，可以想见他穿着白色皱领、无袖的玄色衣裳沉思地穿越修道院的小径的情景。他看上去像个音乐家，与莫扎特的早年小照相似，他的同学也喜欢这样描述他，"他拉小提琴——他那匀称的相貌，脸部温和的表情，漂亮的姿态，精美整洁的西装，整个气质明白无误地显示出超凡脱俗，对这一切我至今历历在目。"人们想象得到，他那柔和的嘴不会讲出粗话，热烈的眼中不会有邪恶的欲念，显出高贵气质的隆额不会有卑劣的思想。诚然，这贵族的温和气质里也不会有真正的爽朗。他完全自我隐藏，胆怯内向，他的同伴们也是这样描述他：他从不参加低级的社交，只是热衷在本院食堂里与朋友们一起读俄西安、克罗卜斯托克和席勒的诗作，或者在音乐中释放他

那过度的渴望。他与周围保持不易被人发现的距离，而丝毫不被人视为高傲。他高视阔步，像一名高士走出房间，来到另一些人当中，如入无人之境，使那些人觉得“好像阿波罗神穿过大厅似的”。说这话的是牧师的儿子，他快乐，个子很小，后来也当上牧师，有人无意中告诉他，说荷尔德林的气质使人想起古希腊，想起神秘的希腊故乡。

他的相貌在命运的云间、在非凡之中得到非凡的显现，并被思想的晨曦照得透亮，可惜露面的时间过于短暂。他在壮年没有留下任何照片，好像命运只想让我们看到青春时代的荷尔德林，只想让我们熟悉这个青春永驻的青年人那神采奕奕的面貌，永远不要把他当成壮年人(他的确没有变成壮年)。然而，半个世纪之后，人们再见到这个变成了孩子的白发老人时，他的脸已是凹陷而干枯了。他那被席勒称颂的“温雅”风度不久就演变为硬邦邦的强作姿态，腼腆变成愤世嫉俗的谨小慎微：他身着陈旧的家庭教师服装——这服装平时放在桌子旁边，靠近仆役们的号衣——不得不学会落魄的人那一套侍候人的姿态：小心翼翼、战战兢兢、愁眉苦脸，痛苦地忘却自己思想的力量。他不久就失掉了那自由自在、铿锵作响、节奏感极强、有如信游云端的步态，他内心的平衡被打破了。他过早地变得多疑，内心极易受伤，“一句简短的话也可能使他感受侮辱”。困厄落魄的地位使他没有确定感，也把他那受伤的、休克的名利心逐回封闭的胸膛。他越来越学会掩饰自己的内心城府，以防受到他不得不屈身侍奉的、思想粗暴之徒的蛮横伤害。久而久之，这仆役的假面具已深入到他的血肉之中。只有当他偶尔狂热地把一切隐情倾吐之时，内心的扭曲才昭然若揭：身为家庭教师，他用卑下的奴性掩饰自己的世界，奴性是自我贬损的病态表示，他不得不诚惶诚恐对每个陌生人一再深深鞠躬，语如连珠叫他们“陛下”、“阁下”等等头衔。他的面容也呈现病态，松弛，倒退到本来的模样，过去一度醉心向上看的眼睛渐渐变得暗淡无光，有时，他灵魂归属

的恶魔已经在眼睫毛上打着刺眼而危险的闪电。在湮没无闻的年代,他那颀长的身体疲累不堪,腰背驼了,脑袋耷拉着,这是可怕的象征。五十年后,又有一幅铅笔画展现了这位"卖给天庭牢狱之人"的形体,使我们震惊地看到垂垂老者荷尔德林,他瘦骨嶙峋,牙齿脱落,扶杖踽踽独行,郑重地举起手,向没有感知的四周朗诵着诗句。只是,表情的自然调匀在嘲笑心灵的毁灭。思想崩坍后他的前额依旧饱满,在蓬乱的灰白头发下,它依然发亮,如同一尊雕像保持永恒的纯洁,但目光令人震惊。稀有的拜访者悚惧地瞅着这幽灵似的面庞,本想一睹这位曾怀着敬畏宣布命运力量既美好又恐怖之人的风采,但风采已荡然无存。他"远去了,不在了"。然而荷尔德林的影子仍旧在黑暗中摸索地走过了四十年,他本人作为永恒的青年被神背走了,他的美则被纯洁地保存下来,不分年岁,在别的地方继续闪光——在他那颠扑不破的诗歌箴言里。

诗人的使命

信仰神圣
只有你自己。

学校曾经是荷尔德林的监牢,现在他要直面人世了,直面对他永远陌生的人世了,为此他心绪颇不宁静,还夹杂一丝预想的焦躁。他在图宾根修道院附属学校接受了应该接受的科学知识,完美地掌握了希伯莱语、希腊语和拉丁语,与同窗学友黑格尔和谢林勤奋地研习哲学,文凭和图章证明他在神学方面也未有丝毫懈怠,

“神学成绩优等”，对基督教，他已能很好地布道了，做一个系牧师领带、戴平顶礼帽的牧师职务代理人，对他来说已十拿九稳了，他母亲的心愿实现了，谋取一个社会公职或一个教会职务，走上布道坛或大学讲坛，这些道路对荷尔德林是敞开着的。

可是，他一开始就根本没有想过要从事一种世俗的或神学的职业，他仅知道自己的使命，那宣告志行高洁的使命。他在学校就写过诗，最初模仿悲歌体，继而热情学习克罗卜施托克的激昂诗风，后来写《人类理想颂》则是用席勒铿锵的节奏。小说《徐培利昂》也开始动笔了。这个热心人一开始就决意把自己的生活之舵对准永恒，对准不可企及的沙滩，他明知在这里，生活定会被击得粉碎。他要以自我毁灭的忠诚追随这无形的召唤，无论什么也不能使他动摇。

荷尔德林一直拒绝在择业方面做任何妥协，不屑接触平淡无奇的实际工作，拒绝“不足取之事”，不愿在公众职位的平庸和他内心使命的高洁中间架起一座窄桥：

> 职业对我而言就是颂扬高洁，所以，
> 上帝把语言和谢意送到我的心里。

他自豪地如此宣告。他用意志力保持纯洁，决意封闭在自己的本性中，他不要“毁灭性”的现实，而寻求永是纯洁的世界，与雪莱一起寻求。

> 某个世界，在此
> 音乐、月光和感情三位一体。

在这样的世界里不需要妥协，远离卑琐，思想纯而又纯。荷尔德林壮丽的英雄气概强烈地表现在这种坚定性里。他知道，由于自

己怀有如此的愿望，他不得不放弃一切有成功把握的事，放弃家庭和市民的一切俗务；他知道，“满足于心地浅薄的幸福”是很容易办到的；他“必须一直当普通教徒而非牧师之类才能常葆快乐”，他不愿自己的生活四平八稳，他命中注定生活就是创作：目不旁骛，正对上苍，身体虽然单薄，但灵魂百折不挠，他极度贫困，身穿寒酸的衣裳，来到不可视的祭坛前，他既要成为祭坛的牧师，又要成为它的祭品。

他决心全心全意为此奉献自己的一生，这意志便是荷尔德林这个柔弱而谦恭的青年的真正有效的力量。他懂得，没有整个心智的投入，或三心二意，或缺乏沉毅，创作就不可能达到不朽的境界。谁要宣扬神圣、非凡，谁就要为之舍身奉献。荷尔德林对诗的理解是圣礼式的：真正的、被召唤的诗人必须为这一恩准——允许接近神圣——贡献出大地分派给常人的一切，作为自然伟力的奴仆，他必须置于自然伟力之中而有一种神圣的不确定感和警钟长鸣的危机感。他早就意识到一种不受任何条件制约的必然性：离校后，他决意不当牧师，不长期同尘世平庸的生活发生联系，只想做“圣火的守护人”。他虽不知具体如何走，但目标是清楚的。他意识到自己生活缺陷中的种种危难，可思想又是出奇的强大，所以，他为自己召唤那至幸的安慰：

与你意气相投，难道不是一切生灵？
在神位上亲自哺育你，难道不是命运女神？
那就在人生道路上勇往直前吧，无所畏惧！
世间的一切为你祝福。

他就这样果断地走进命运的天空。他要坚定地保持自我纯洁，由此而滋生他那心甘情愿的命运和灾祸。他起初并没有同他仇恨的残酷世界作英勇斗争，而是把斗争矛头指向那些他最爱、也是最

爱他的人们，于是，悲剧和内心的烦恼就过早地降临到他身上了。在为获得创作生活的斗争中，他那英雄意志的真正对手是温情脉脉地爱他、也为他温情脉脉所爱的家庭、母亲和祖母，是这些他不愿伤害其感情、但迟早又不得不使他痛切失望的亲人。世间的情形总如此：一个人的英雄气度最怕的敌手还是温情脉脉的善良人，他们心地善良，要用善心安抚一切紧张心态，用关切的呼吸抑制“圣火”使之变成家庭灶火。可这时人们感动地看到，这位谦恭的青年是如何铁心而委婉地对付他至爱的亲人们，整整十年里，他找种种借口回绝和安慰她们，怀着谢意向她们道歉，说他不能满足她们指望他当牧师的愿望。

这无形的斗争内含一种无可名状的英雄气概，那就是保持缄默和竭力保全使他深受鼓舞和锻炼的创作使命的纯洁性，并使之藏而不露，讳莫如深。他把自己的诗总叫做“诗歌习作”，他对母亲预示自己日后会有成就的大话听起来也不洋洋得意，与“希望能与母亲的想法相称，自我表现一番”这类平常的话语相类。他从不吹嘘自己的习作和成就，相反一再暗示，他是初学者，“我深知，我从事的事业是高尚的，只要对它适当加以表现并且逐步提高，它就会对人们有益”，可是，远处的母亲和祖母从谦虚的语言中只感觉出他仍然没有房子和职业，双手空空，不谙世故，尽做荒唐梦。这两个寡妇日复一日在那间位于愚尔汀根的小室里，长年累月节衣缩食，甚至用松木照明，这样省下一些银币，以便让长大的孩子上大学。她们读着他寄自学校的一封封恭敬的来信，面露喜色，对他的进步和受到的赞扬欣慰不已，对他首批出版的诗作深感骄傲而与他共享豪情。她们希望他结业后即成一名牧师职位的代理人，娶个金发姑娘做妻子，这姑娘会来拜访她们，而她们则可以骄傲地听这姑娘讲述荷尔德林在施瓦奔地区的某市星期天怎样在布道坛说教。然而他知道，他务必摧毁她们的梦想，但心肠又不要太硬，要既委婉又不含糊地把她们的劝告挡回去。他意识到，她们尽管爱他，但可

能怀疑他懒惰，所以他写信时对此解释一番，说“他在闲暇不闲，也没有牺牲其他而只知睡觉”。面对她们的怀疑，他再三以庄重的口气强调自己行为的严肃和正派：“请您相信我”，他敬重地给母亲写道，“我不会把我同您的关系当儿戏，每当我把我的生活计划同您的期望结合在一起的时候，我就深感不安。”他竭力使她相信，“我现在的工作与牧师的工作一样，也是服务于人的”，可他内心深处明白，母亲是无从说服的。他从心灵的深处发出呻吟：“并非固执统治了我的天性和现在的处境。这是我的本性和命运，它们是我决不拒绝服从的唯一力量。”两个孤寂的老妇并没有抛弃他，她们唉声叹气给这个不听管教的孩子寄储蓄款，给他洗衣服，织袜子，每件织物都不知织进她俩多少的眼泪和忧愁啊！岁月如梭，她们的孩子依旧飘泊不定，时常变换临时职业。她们认为孩子已不务实际，流于空泛，于是小心地、请求地再次问他能否考虑她们的期望——她们也采用孩子那温和的挤逼方式。她们并不希望他同诗歌这一爱好疏离，因而胆怯地暗示，他可以把诗歌和牧师职位结合在一起，还预先给他举出近亲莫里克①的榜样，要他学莫里克的听天由命，做田园诗，并参与世间生活和创作生活。这可触动了荷尔德林的原始力，触动了他认为教士工作不可分的信仰，于是他披露这一绝秘的信念，像打出一面旗帜。就母亲的劝告，他写信说：“某些也许比我强的人曾设法成为巨商或学者，并以此为职业，附带也做诗。但这样的人终将一事无成，这无论如何不是好事……如果他牺牲了职业，那么他做起诗来也就不是出于真心；如果他牺牲了诗艺，那么他就对上帝赋予他的自然使命犯了罪，这是真正的罪过，比对自己身体犯罪还要严重得多。”然而，荷尔德林这神秘而伟大的使命意识没有得到报偿，连细微的成就也未取得。他二十五岁了，三十岁了，依然是一个贫寒学士，在陌生人的桌边吃赏饭，像孩子一般

① 莫里克(1804～1875)，德国诗人。——译注

感谢妈妈和奶奶寄来的钱、手绢和袜子，也还得听两位失望亲人那开始轻言细语、后来一年比一年痛苦的责备。他听着很揪心，绝望地向母亲感叹道："我希望，您最好让我安静一会"，又不得不总是去敲那扇门，那扇在充满敌意的世间对他唯一敞开的门。他总是对亲人哀求："请你们对我耐心点。"最后，他，一个被摧残的废人，在门槛旁边倒下去了。他为理想中的生活而斗争，这斗争夺去了他的生命。

荷尔德林的英雄气概是壮丽的，不可言明的壮丽，而这气概既不惊天动地，也无必胜的信念，他仅仅是感受到了那命运的无形召唤。他只相信使命，不相信成就。他，易受伤害的人，从未意识到自己就是那个有角质皮肤的西格弗里特①，那个一切命运之长矛一碰上他均必折断的英雄。他从不自视甚高，把自己看作成功者、胜利者。所以，人们不会因为荷尔德林坚信诗歌是生活的最高意义而断定他作为诗人必具个人成功的把握，他对使命的信仰是狂热的，然而对自己的才具却是如此谦虚。尼采那种几近病态的伟人自信对他是极端陌生的。一句简短的话语就能使他勇气顿消，席勒的一次拒绝就能使他数日心乱如麻。他对潦倒已极的诗人们也像孩子、像学生一样毕恭毕敬，然而在这谦逊的、至柔的本性之下却有钢铁般的创作意志，钢铁般的甘愿牺牲的侍奉意识。"啊，亲爱的，"他致友人写道，"什么时候人们才能从我们中间认识到，最强的力量表现出来也是最谦虚的力量，非凡的东西如果没有某种屈从和悲哀相伴是难于出现的。他的英雄气概不是武士式的，暴力式的，而是殉道式的，是一种烈火一般的心甘情愿的心态，随时准备为一种不可视的东西受苦受难，随时准备为信仰和理想粉身碎骨。"

"啊，命运，悉听尊便吧！"这位宁折不弯的人摔出这句话向自

① 西格弗里特，相传他在为其所杀的龙血中洗澡，全身除肩胛部分外，其余均坚如角质，刀枪不入。——译注

造的灾祸虔敬地弯下了腰。我知道这是世间至高无上的英雄气概。高洁无比的思想勇气总是屏弃野蛮，不作无谓的抵抗，而是毫无保留地献身于那种超强的必要性，一种觉悟到它很神圣的必要性。

诗的神性

谁也没有教导我，
是一颗神圣的心，以无尽之爱，把我推
向永恒。

没有一个德国诗人像荷尔德林如此笃信诗歌，笃信诗起源于神。这话听起来颇为奇特。这位来自施瓦奔地区柔弱的神学士对不可视的各种神力抱着百分之百的古人态度。他对于“父亲太空”和统驭一切命运的信仰比他同时代的弟兄诺瓦利斯和布伦塔诺对基督的信仰还要虔诚得多，就像基督教对于后者一样，诗对于他，就是最终真理的启示，就是目眩神摇的秘密，就是把身体和尘世日常的一切热忱奉献给永恒的圣饼和圣餐美酒。歌德认为诗仅是生活的一部分，荷尔德林认为是生活的全部意义所在；对歌德而言，诗仅是一种个人的必需，对荷尔德林则是超个人的宗教必需。他从诗里战战兢兢地识别出神的呼吸，识别出这绝无仅有的和谐。在这和谐的气氛里，生活那永远的分裂得以松弛和消除。正如太空填补着天地之间的中间领域，诗填补着思想上界与下界的鸿沟，神与人的鸿沟。我再重复说一遍，与上述诸位诗人不同的是，诗歌对于荷尔德林不是生活的音乐调味品和人类的精神饰品，而是最高的目的

和意义所在，是获得一切、创造一切、将整个一生奉献给它的准则，所以，诗对于他就是有价值的牺牲行为。单从这一理念即可看出荷尔德林那堪称伟大的英雄气概。

在诗中，荷尔德林一直塑造着诗人的这一神性，这神性必须塑造出来，才能使人理解他那炽热的责任感。这个虔诚信仰各种“力量”的人认为，这世界完全是古希腊柏拉图理解的那样，是一分为二的，上方，“天堂的世界在光耀中欢乐漫游”，虽则不可企及，但充满同情心；下面，抑郁的众生整日作息，处于无谓的压磨机之中：

我们这一辈在黑夜漫步，
宛如寄居阴曹地府，
永受劳作的桎梏，
工场里喧嚣不已，仅听见自己的声音，
野蛮人总是忙忙碌碌。
挥动强壮的臂膀，没有歇息，
辛劳却像复杂女神，一无所获。

歌德诗集中，在晨曦“怜悯痛苦”之前，在两个领域的中间人出现之前，世界总是分裂为光明和黑暗的。因为这宇宙有两重寂寞，即神的寂寞和人的寂寞，二者之间不存在欢乐的纽带，上界不照射下界，反之亦然。上界那些“幸福漫游在光明中”的诸神如果不被别人感知也就不幸福，也就不能自我感知了：

就像英雄需要花环，
为了荣誉，被圣化的仙境，
也需要，
感知之人的衷肠。

于是，从上面拥到下面，从下面拥向上面，圣灵走向生活，生活升入圣灵。永恒仙境的一切东西如果不被尘世之人认出，不受尘世的爱戴，他们就没有意义。玫瑰因为有人看它才自我陶醉，才真的成了玫瑰；晚霞在人的视网膜上反射出光彩才显出它的艳丽。正像人需要神才不枉费一生，神也需要人才真正成其为神。于是神就创造了自己力量的见证人，创造了给它唱颂歌的嘴，创造了把它真正变成神的诗人。

荷尔德林这一原始的观念以及他所有的诗学观念也许都是借鉴而来，也许就是借鉴席勒的《至巨的精灵》，席勒那冷峻的认知何其宽博：

伟大的宇宙巨匠无友朋，
察此缺陷，乃创万种精灵，
——它的极乐的极乐之境。

由此演变成荷尔德林的美妙幻想，诗人觉醒的幻想：

无可言明的孤独，
枉自幽居，
力量的标志已显著。
那不畏风雨的烈焰，那奔涌的潮汐，
在他的力量中积聚。
神圣的上帝自忖度：
倘若教区没有吟唱的诗人，
在他生灵中再也不会自觉真。

神创造诗人不是像席勒——他一直认为艺术是一种高尚的“游戏”——认为的那样是出于悲哀和闲暇的无聊，而是出于一种

必要性：神无诗人不成其为神，它因诗人才是神。人们在此便触及到荷尔德林理念的最原始的核心了。诗歌是一种世界的必要性，它不仅是宇宙内部的一种创造，而且是宇宙本身的创造。神不是因为游戏的欲望，而是因为必要才派遣诗人，它需要他，需要这“传递像流泉一般话语的使者”：

因其不朽，诸神志得意满，
但还想拥有一桩：
英雄和凡人。
因为至幸的诸神自己感觉不出什么，
故必须以神的名义，
由另外的人为其感知，
神需要此人。

神需要他，同样，人们也需要诗人，这诗人就是：

神圣的器皿，
生活的美酒和英雄的灵智
在内中保存。

上界和下界二者在诗人那儿汇流，二者把两种声响消融在必要的和谐里，消融在共同性中，

共同的思想
静悄悄地终结，在诗人的心灵里。

这个产生于尘世却一身仙气的诗人形象被选中，他穿行于寂寞与寂寞之间。他的天职是察见神的非凡之态并让凡人在尘世的

形象中感觉到神的存在。他来自于人群，神又对他提出要求：他的生活就是一种使命，他本人就是“神仙下凡用的扶梯，能发出声响的扶梯”。抑郁的人类在诗人身上象征性地看到了神，正如他们在圣餐杯和圣饼的神秘里享受到他所说的那永恒的圣体与圣血一样。所以，他的前额有一条看不见的教士飘带，写着要求纯洁的牢固盟约。

诗人的这一神性是荷尔德林思想的核心。他的整个创作从没有失去坚定信仰，即对诗歌那崇敬的使命的坚定信仰，因此也没有失去自己伦理准则的绝对神圣和庄严。谁是“神的声音”，“英雄的代言人”或者想做（他另一次讲过）“民众的喉舌”，谁就需要言谈高雅，举止庄重，需要上帝代言人的纯洁，他向不可视的芸芸众生、向理想大众、向应在人间建立的理想国度谈论不可视的升天阶梯。“凡是存在的，诗人均应予以捐助”。神沉默不语，诗人以神的名义和思想发言，以尘世的载体塑造永恒。所以，他的诗应庄重高雅，天然去雕饰，好比教士服装。他本人在诗中的发言自然卓尔不群。荷尔德林在多年的人生经历中从未忘记这一高尚的使命意识，更确切地说是高尚的被派遣意识。只有一点在他的神性中慢慢变得玄秘、不祥、悲怆起来：他对这使命，不再有青春年华时那种“幸运被选中”的感觉，而是感觉这使命便是英雄的命运，青年时代的他认为是温馨恩赐，成熟的他则认为是深渊上方一个既可怕又美丽的斜坡了——

> 诸神借给我们神火，
> 也赠予我们神圣的痛苦。

他认识到，受命于教士的职务就意味着被逐出幸福之门；被选中者恰似茫茫林海中的一颗树，用红颜色做了记号，等待斧的砍伐：真正的诗就是向命运挑战。谁乐于经历被他宣告的悲怆的英雄

的世事，谁能走出平安的市民家庭来到诸神发言的场所——暴风雨中，谁就能成为英雄。徐培利昂已经说了："对神心悦诚服，它就将你的一切生活纽带扯断。"但只有恩培多克勒斯，只有忧郁难申的荷尔德林才明白神对于那个"于神性之中瞧见了神"的人所宣判的异常苛严的灾殃：

然而，神的法庭宣判
他必须摧毁自己的家园，
像砸碎敌人砸碎至爱的物件，
把父亲、孩子葬于废墟之间，
倘若决意醉心于神，
则必须这般牺牲。

因为诗人想抓住超强的原始神力，所以就常常陷于危险：他像避雷针，向上的细小针尖把无限神力的剧烈爆发吸纳于内，作为中介人必须"以诗歌作掩护"给凡人传递"神火"。他是永恒的孤寂者，总是以壮丽的挑战心态迎着危险的力量走去，他那充溢着火一般热情的个人氛围几乎是一种死神逼迫的氛围。他既不允许把熊熊燃起的烈焰即神的预言秘而不宣地锁闭于内心：

否则他会被烧毁，
无异于难为自己，
因为神火
断不容囚禁于内。

又不允许把不可说的东西和盘托出，隐瞒神性与全部泄露天机一样，均为诗人对神的亵渎。他务必时时在人群中寻觅神与英雄，同时也必须体验人群的卑下，但又不可因此对他们产生绝望。

他，神的代言人，被神抛在世间，艰难悲惨，茕茕孑立，但他务必称颂神，宣告神的辉煌壮丽。演讲和沉默，这二者对他都是神圣的必需，倘若如此，被圣化的神就被绘制出来了。

由此看来，荷尔德林对自己悲惨的命运全然明察，他与克莱斯特和尼采的情形一样，悲怆的毁灭感很早就凌驾于他的生活之上，并提前十年给他的生活投下阴影。但是荷尔德林这个柔弱瘦削的牧师之孙与那位牧师之子尼采一样，怀着古希腊罗马人的勇气，甚至是普罗米修斯的愿望，决意与永恒之物较量，他从来就不像歌德那样阻挡、驱逐或驾驭自己本性中那泛滥的恶魔成分，歌德总是逃避命运，以便救出生活中的奇珍异宝，他感到这些东西是托付给他的，而心坚如铁、但手无寸铁的荷尔德林则仅以纯洁为武器迎接暴风雨，他毫不畏惧又满腔虔诚（他本性中这优美的双重音一直鸣响在其整个命运和每一首诗里）提高颂歌的声音，希冀诗歌的所有弟兄和殉道者有此神圣的信仰，信仰那具有至高无上之责任心的英雄气概，信仰他们的使命所具有的英雄气概：

> 我们不应否认自己的侠义高尚，
> 也不应否认自身的欲望：
> 取法神灵
> 把尚未形成之物形成！

为此荷尔德林付出异乎寻常的代价，那代价可不是思想的小器和吝啬每天的幸福所能偷偷免除掉的，诗歌是对命运的挑战，既要虔诚，又需要勇气，谁同上苍对话，谁就不能畏惧它的闪电和不可躲避的厄运：

> 我们理当如此，诗人，
> 沐浴上帝的雷雨，光着头顶，

用手抓住上帝之光，
以诗歌作掩护，面向大众
把神的礼品传送。
只要心地纯洁，
我们就清白无辜像孩童。
上帝之光啊，这纯洁之光！
它不会把我们双手灼伤，
神的痛苦亦是同情，
永恒之心永远坚定！

菲埃顿[1]与激情

啊，激情，我们在你内中找到了极乐之坟。
我们消失在你的狂涛深处，静悄悄地，
被快乐诱使下沉。
直至听到祈祷的呼声，
我们再度自豪苏醒，
重新回到生活的短暂之夜，
像星儿出现在这夜空。

荷尔德林要完成赋予他如此英雄的使命，对此，这位狂热的青年本来就显诗才不足——艺术何须对此否认呢？无论是思想方

[1] 菲埃顿为希腊神话中太阳神之子，曾强驱其父的太阳车，因不善驾驶，致使天地起火，被雷电击死，姐妹哭之，涌泪成琥珀。——译注

面，还是这位二十四岁青年的艺术风格方面，都没有什么明显的个人特色，他首批诗作的形式，甚至某些场景、象征和词汇几乎完全从他就读于图宾根那个时代的艺术大师们那儿借鉴而来，借鉴了克罗卜施托克的歌赋、席勒铿锵有力的颂歌、俄西安的德国韵律诗的作诗法。他的诗歌主题是贫乏的，他只是用火一样的激情对贫乏的主题不断地制造变种，以掩盖其思想视野的狭窄。他的想象沉湎于一个真空、无形的世界：神、帕尔纳斯①故乡是他永恒的梦想范围，诸如"神的"、"非凡的"，这类形容词一再重复出现，极显单调，他的思想未能展开，完全依傍席勒和其他德国哲学家，只是后来在癫狂中才含糊道出一些神秘的箴言之类，它不是出于本人的思想，倒像千里眼的陈述、世界奇才的美妙动听的演说。即便在欠含蓄的暗示里也缺乏至关重要的造型要素：感知的目光、幽默、人情的通达，一言以蔽之，缺乏尘世平凡的一切。正因为荷尔德林固执的本性一概拒绝参与生活，所以他那与生俱来的生活盲目性变成了纯粹的梦境，变成了一种理想中的世界意识。诗的本体缺少面包和盐，缺少斑斓色泽和丰富多姿，这诗势必流于空泛，一览无余，缺乏厚重。最黑暗的岁月也仅赋予这诗以云彩一般神秘而空洞的特质，诸如飘渺和预示之类。由于感情衰弱、抑郁、精神错乱，因此他的诗未免苍白，同歌德相比，荷尔德林的诗歌领地异常贫乏，歌德的诗中糅进了各种力量和生活的种种果汁，因而极富原汁原味，他那肥沃的诗歌领地被强有力的双手充分耕耘，像一块没有东西覆盖的土地吸收着阳光、雨水和上苍的所有元素。在德国人文科学史上，也许从来没有从如此贫乏的诗的基本要素里出现过像荷尔德林这样的大诗人。正如人们评价一位歌唱家一样，他的"素质"是欠缺的，他的吟唱就是一切。他虽不及其他诗人，然而在他的心灵里，滋

① 帕尔纳斯，古希腊中部山名，相传缪斯神居此，故常以此象征诗人聚集之区。——译注

长着要突入上界的强力，他的才能虽不具备足够的专业分量，然而却具备一种永无止境的向上推力。说到底，荷尔德林的天才不是一种什么了不起的艺术天才，而是一个纯洁的奇迹，是热忱，是不可视的翅膀。

鉴于此，就不可从哲学意义上估量荷尔德林原本的才能，既不能以哲学的广度，亦不能以哲学的丰富性来估量，荷尔德林首要的是一个紧张与力度问题。他的诗歌形象（与其他肌肉发达、孔武有力的形象相比）是十分羸弱的；他本人同歌德、席勒这些智者、多面手、思若潮涌者相比，是单一、简朴、外表虚弱的，好像是一个立于教堂巨墩旁、立于建造中世纪大教堂的建筑大师们托马斯·冯·阿奎诺、圣·伯恩哈特、罗约拉身边的没有知觉的柔弱圣者——阿西西城的弗朗西斯库。与这个圣者一样，他别无长物，只是天使般的温顺，对上苍怀有狂热的兄弟情感以及不是用于战斗的热忱之力。与这个圣者一样，这位艺术家已经没有艺术，只是因基督教而信仰天上的世界，只是做出一种英雄的姿态而牺牲，正如阿西西城集市广场上那尊青年弗朗西斯库塑像做出的姿态一样。

就是说，不是某一局部的力量，也不是某种诗学的才能，而是他的善于把整个心灵集中缩聚成一种紧张状态的能力，那种避世的、自我丧失在永恒中的唯一暴力才注定了荷尔德林成为诗人，荷尔德林作诗不是因为血液、精液、神经、感官、私人的经历，而是因为天生的痉挛似的热忱，一种对不可企及的上界的原始向往。对他不存在任何作诗的冲动，因为他视整个宇宙全是诗，整个世间是一首非凡的英雄诗章，凡是他从这个世间拾取做写作对象的，诸如风景、河川、人和感情等，他都情不自禁地赋予英雄色彩。对他来说，太空是“父亲”，恰似太阳对弗朗西斯库是“兄弟”一样。石头和泉水对他张开，就像它们对希腊人张嘴呼吸，用捕捉住的旋律歌唱一样。他描绘最平凡的东西也带有柏拉图世界的神秘特质，但立即就变得一目了然，在他的语言光度中抖动着旋律，这语言与日常朴实

的语言只是词汇相同而已，他的词语有一种新的光亮，犹如草上的晨露，不为人的目力所及。在德国文学史上，尚无某人的诗歌如此高翔在人间上空，可谓空前绝后。所以，人们看他诗中的一切生灵都恍如梦中，它们神秘地摆脱了自身重力，他是它们存在的灵魂。荷尔德林永不学习观察世界（这是他的伟大之处，亦是局限），一直是虚构世界。

他最具特性的唯一力量即是内心向上的超群能力。他从不进入生活下层的混杂和平庸之中，而是高飞进入天上世界（他的家乡），他不拥有现实，却也别有洞天，即悦耳的彼岸世界。上方一直是他的标的物：

啊，我上方的旋律啊，你永恒的旋律，
我来了，向你来了

他宛若离弦之箭向上苍、向不可视之境进击。他总是处于紧张、处于高度紧张的危险状态，对此，早期的一些报道可以证明。席勒对他的感情爆发的激烈性立即作了评论，责备多于赞赏，对缺少沉稳和基础表示遗憾。然而，“那种莫名的热情——尘世生活在这热情中已死，时代在这热情中变成了上帝——”对席勒而言便是自得其乐的痉挛状态，便是本原的要素。“永远潮涨潮落”，他只能做一个投入整个心灵力量的诗人。在平凡的生活中，荷尔德林没有灵感，是个可怜、拘束、忧郁得无以复加之人；可是在激情中，他是极乐之人，无比自由之人。

荷尔德林的激情本来就无实体，它的内容就是状态本身，他吟唱激情之时便陷入激情，激情于他既是主体又是客体，它没有形状，因为愈是丰富的激情愈没有图形轮廓，因为它生自永恒又回到永恒。即便是雪莱——与他最近似的抒情奇才——的激情也与尘世相联系，与他的社会理想、与他对人类自由和世界发展的信仰相

吻合，反观荷尔德林的激情犹如一缕青烟飘上碧空，转瞬即逝。这热情自我着色描摹，一面孤芳自赏。故此，荷尔德林不厌其烦地描写自己的这一状态，他的诗就是不停地歌颂热情的创造力，令人震惊地悲叹热情的枯竭，因为，“热情死，神亦死。”他认为，诗与热情要紧密结合，不可分，而热情只能通过诗歌吟唱才能得到解放，所以，也是对个人和对整个人类的解放。“啊，上苍的雨，啊，热情！你将给我们带来民众之春。”他塑造的人物徐培利昂如此醉心说道。恩培多克勒斯这个人物揭示的就是神（有益的）的感情和凡人（无价值的）的感情二者的对立，这对立真是闻所未闻。荷尔德林思想的整体特点可以从每首悲怆的诗里领悟到。他的创造力的原始状态是一种朦胧的、无幸福无痛苦的内心检视的感觉，沉思的梦幻的感觉：

并不贫穷之徒
在自己的世界漫游，当神微憩之时
他蹀躞在自己的花丛，
微风也怕打扰这幸运之人。

他感觉的不是周围世界，仅是从自身膨胀着一股向上的隐秘的力量：

世界对他缄默，
热情在强化的愉悦中自生。
待到创造的狂喜之夜，
思想即如星火闪亮。

质言之，荷尔德林的创作欲不是源于体验，也不是源于某种理念或某种意志。热情是“自生的”，它不是在某一客体的成熟表面燃

起，而是“出其不意”、“神一般地”燃着，在这不可理喻的时刻，

> 意外的灵感，
> 莅临我们身上，永远难忘。
> 创造的神灵来了，
> 致使感知悄然静默。
> 浑身好似被神光感动，战栗不安。

灵感是由上苍点燃，因闪电着火。于是，荷尔德林描绘自己炽热的美好心态，那所有平庸的意念都化作了狂喜的烈焰：

> 他在此感觉自己的本质特点，
> 有如上帝一般，他的兴致，
> 便在于对神的吟唱。

个人的分裂得以避免，“个人的天堂”得到了整个感情(他的人物徐培利昂说，个人同万有结合，这就是神的生活，个人的天堂)。荷尔德林生活的象征人物菲埃顿曾驱动太阳车到达星星之上，他的身边响起了天体的乐声，在这狂喜的时刻，荷尔德林达到了生活的巅峰。

然而，在这极乐的感觉中又夹杂着坠落的预感，永恒的坠落感。他知道，如此停留在火热的情感中，如此窥视上帝的秘密，如此在永恒的餐桌上饱食，这对于凡人只是暂时的许可。他的命运说：

> 人人只能偶尔承受上帝的丰饶，
> 不久生活便又成了对它们的梦想

乘坐太阳车心醉神迷地遨游必然坠落深渊——菲埃顿的下

场！

因为诸神似乎
不喜欢我们烦躁的祈祷。

亮丽而欢乐的神灵对荷尔德林显出另一副面孔，即恶魔忧郁的阴沉。他支离破碎地从诗里重新回到生活中，并非像菲埃顿坠入人间，而是更深地坠入那横无际涯的忧郁之海。歌德、席勒从诗中出来就好像从另一国家旅游归来，有时也感疲惫，但思想集中，心灵未受损伤，而荷尔德林在创作状况中高歌则像自天而降，归来时遍体鳞伤，粉身碎骨，成了现实世界中一位神秘兮兮的受排斥者。他若从激情中苏醒，便是灵魂的死亡，那么他将会感到现实生活是如此阴暗和卑下。"热情死！神亦死；灵魂亡，潘神[①]亦亡。"清醒的生活真不值得去体验，除了极度兴奋，一切都索然无味，一切都没有魂灵。

与荷尔德林肌体组织里那无可比拟的精神兴奋形成强烈对照的是他的异常独特的忧郁，这忧郁也在此深深扎根。然而又非真正的忧郁或思想上病态的悲伤，这忧郁同他的兴奋一样也是与生俱来，与经历体验没有太大的关系，仅是对兴奋发生的反应状态罢了。所以势必无甚价值：他在忧郁中感到自己向上飞升，觉得自己近似于永恒之神，这样，他必然察觉自己对生活异常陌生。我想把他的忧郁称为：莫名的陌生感，失落的天使为了天堂的哀悼，一种童稚般的、对于不可见的故乡的悲愁思念。荷尔德林从来没有像列沃帕蒂、叔本华和拜伦一样，把这忧郁抛掷身外使之扩张为一种对世界的悲观主义（"我仇视对人的仇视"），他的虔诚从来未敢否定神圣宇宙的某一部分是荒谬的，他仅感到在实际生活里十分陌生。

① 潘神，希腊神话中主宰森林畜牧之神。——译注

他对人们不说别的真话，仅有诗歌。但是用简单的词语，用交谈的方式他又不能使人们理解自己的本性，只有像天使自上而下飞翔，他才能得到灵感。然而，一旦没有兴奋，他，一个“盲人”便在无神的人世间迷途了。“心灵一死，潘神于他亦亡。”一旦没有“丰茂的灵感”之火焰，生活便成了一堆渣滓。他的哀悼对世界是软弱无力的，他的忧郁失去了音乐：朝霞般的诗人却静悄悄地留在黄昏的薄暮里。

最了解他，常常在他神智不清的时候看望他的魏普林格在一部小说里称他为菲埃顿。菲埃顿为希腊人塑造的美少年，他乘坐诗歌之车向神飞跃，诸神允许他靠近，他那隆隆作响的翱翔在天空划出一道光线，然而不久，它们就毫不怜悯地将他推进下界的黑暗。诸神要惩罚那些大胆靠近它们的人：砸烂其身躯，弄瞎其眼睛，把胆大妄为者抛进命运万劫不复的深渊。但它们又喜爱那些对着它们燃烧的鲁莽之徒，赠给他们对神怀着敬畏的美名，当作它们永恒命运之下的纯洁形象。

初历人世

似珍贵种子的凡人之心啊，
常睡在死的甲壳中，
直待它的时代来临。

荷尔德林从学校跨进社会生活，像进入敌国一样。就在滚动的邮政马车上他写下了颇富象征意味的《命运颂》，致《英雄之母，坚

定的必然性》。这个魔幻般充满预感的青年在踏进生活的时刻就已经被分派给毁灭了。

事实上，一切都为他准备妥当。由于这个牧师职务候补人拒绝了母亲要他当牧师的要求，所以席勒（而不是别的微不足道的人）介绍他到夏绿蒂·冯·卡尔璞那里当家庭教师。他二十四岁，醉心于诗歌，在当时德国三十个州的任何一地找不出一个像夏绿蒂的家庭能够如此充分尊重他对诗的迷恋，如此深切理解他的神经过敏和胆怯。夏绿蒂本人是一个"不被人理解的女士"，是耶安·保尔早年的恋人，她定能充分理解伤感的人们。少校对荷尔德林友善，孩子对他衷心依恋。荷尔德林用上午的时光作诗，散步和共同出游使他感到又重新接近了他喜爱而久违的大自然，夏绿蒂事先就有所考虑，在魏玛和耶拿旅游时把他引荐进入最高贵的社交圈：他结识了歌德和席勒。一种毫无偏见的感觉会马上承认，荷尔德林不可能得到比现在更好的庇护。他的首批书信里充溢着感奋、罕见的爽朗，在致母亲的信里他诙谐地说："自从我抛却了忧愁和烦恼，我开始发胖了"，他夸耀朋友们"殷勤相帮的情谊"，说友人已把他刚开始动笔写作的《徐培利昂》的开头几个片断交给席勒审阅，然后再转交出版。这短时的情况似乎表明，荷尔德林在人世间已经有了安身立命之所。

然而没有多久，恶魔在他内心动乱不已，那种"可怕的不宁心绪""像潮水一般将他推至山巅"。他在信里开始流露淡淡的忧愁，悲叹自己的"依赖性"，并披露原因：他要走。荷尔德林不可能生活在某一种职业、职务和某个范围内，除了写诗。他或许还不明白，正是那个内心的恶魔怀着嫉妒要动摇他的任何世俗联系，他用外部原因解释自己本能意志那内含的激动，说这次是因为孩子不知悔改，是因为孩子的恶习，他约束不了。人们从这件事可知荷尔德林对生活的无能，一个九岁的小男孩在意志方面竟然强过他。于是他离开了这个岗位。夏绿蒂眼睁睁地看他离别而去，却也十分理解，

她给母亲写信，安慰她并道出深层的实情："大才不能小用……或者，他的这种想法使情绪受到过度的刺激。"

荷尔德林因为内在因素而摧毁了别人提供给他的生活契机，所以，一些传记作家在评论荷尔德林时，有意回避事实或总说他受伤害，这在心理学领域是至为荒谬的，他们说荷尔德林到处受侮辱、伤害；而实际情况是，人们时时处处总是设法爱护他的。可是他脸皮太薄，他敏感过度。"他的情绪极易受到刺激。"司汤达有一次揽镜自照，对亨利·布鲁拉特道："凡损人之事使我痛心"[①]这句话适用于荷尔德林和所有敏感者。他感觉现实对他就是仇视，人间就是残酷，依附性就是奴性。只有处于作诗状态才能使他幸福，除了在这个范围，荷尔德林就会呼吸不畅，就要到处乱砸乱打，就会窒息在尘俗的空气里。"当我在不受干扰、闲适自安的情况下，从事最纯洁的工作时，我为什么会平静、为什么会像孩子一样乖巧呢?"饱受冲突惊吓的他也如此自感诧异，种种际遇使他屡受冲击袭扰。他尚未觉察，自身生活能力差是无可救治的，而且还以为"自由"和"诗歌"可以把他同世界联系起来。于是，他斗胆尝试一种放浪形骸的生活：满怀希望，自由自在，开始创作。他物质上极度匮乏，但心甘情愿以此酬报精神生活。冬日，他整天坐在床上，以节省取暖用柴，每日仅吃一餐，不喝酒，舍弃最简朴的享乐。他认为耶拿城仅是费希特的大学课堂而已，只有席勒有时让他留在身边个把钟头，此外就形单影只呆在那个仅能搁张床的破陋的安身之处——连斗室都称不上。然而，他的灵魂与徐培利昂一道漫游到了希腊。倘若他的内心不是一再骚动并且随时爆发的话，他可以称得上是无限快乐的。

---

① 原文是法文。——译者

险 遇

啊，倘若我不进你们的学校该多好！

——《徐培利昂》

荷尔德林决心寻求自由，这决心又以他的英雄观念，亦即寻求“伟大”的意志最为重要。在他试图大胆从自己内心发现伟大之前，他想瞧瞧“那些伟人”，即诗人作家及其神圣领地究竟是何情况。并非偶然因素把他推到魏玛。歌德、席勒和费希特在该城，维艺特、赫尔德尔、耶安·保尔、施勒格尔兄弟等人像光耀夺目的侍从，众星捧月般围绕在他们身边，那儿是德国天才的星空。荷尔德林那鄙恶一切非诗事物的思想十分向往魏玛城浓郁的艺术氛围，希望在此像吸收花蜜一样吸入古希腊罗马时代的空气，在灵智的旷野、在诗歌那角逐的罗马大剧场一展自己的力量。

但是他想先准备一番然后才参加角逐，因为他年轻，与歌德那广博的世界视野，与席勒那“博大”的、强有力的抽象思维相比，他无论在才智、思想以及在修养方面均自惭形秽。于是他认为必须系统地自我“修养”一番——这是德国人常犯的错误！——必须“选听”哲学课。与克莱斯特一样，他也强行以形而上学的观点来演绎自己的命运，用经典学说贬低自己的创作计划，于是，他强暴了自己纯然自发的兴奋性格。恐怕还从来没有人慷慨大度地说过这样的话：对荷尔德林，甚至对整个德国文学创作来说，与康德相遇以及从事形而上学的研究，是一件极为不幸的事！

德国的作家当时急不可待，要把康德的理念吸收到创作领域，对此，传统的文学理论竟表示祝贺，还视为辉煌的顶点呢，但一种不受影响的目光最终大胆识别出，康德那无谓的思想教条入侵文学界，具有灾难性的破坏作用。我在此说出纯属个人的信念：康德无限阻碍了古典时期的纯文学创作，他用其结构卓越的思想征服了那个时代，他把所有艺术家引导到他的美学理论领域，从而使艺术家的感知性、积极入世和自由想象受到无穷的损害。对于每个崇拜他的作家诗人，对纯文学创作而言，康德就是阻碍！试想想，仅仅这么一个脑袋，仅仅这么一种思想，仅仅这么一块巨冰如何能使文学想象这个大千世界变得富饶呢？这位僵化、毫无生气的人，这位变成思想机器的人，他从未碰过一个女人，从未迈出那个地区小城一步，让生活之车的每个齿轮刻板地在每天同一时刻转动，五十年，不，七十年如一日，我不禁要问，这么一位与常人殊异、变成一种僵化体系的天才（他的天才正是以狂热的结构设计为基础的）如何能对那些被神圣灵感装上翅膀、被激情推入无意识境界的诗人们起促进作用呢？康德的影响力使古典主义作者脱离原来的激情，不知不觉进入一种新的人道主义，一种学者型的诗学领域。说到底，对德国诗歌而言这是否是一次大失血呢？席勒——塑造最生动的德国人形象的人——以严肃的思想把诗歌分为纯真和伤感两类，这样做是否白费力气了呢？歌德和施勒格尔兄弟著文论古典主义和浪漫主义是否徒然无益了呢？诗人们对此全然不予理会，而对这位哲学家的过分明亮而冷峻的理性之光则十分清醒。正当荷尔德林来到魏玛，席勒已经失去他过去的魔幻灵感的醉人力量了，歌德——他那带有本能的友好天性对一切形而上学反感——的主要兴趣已转向自然科学了。他们的思想在什么样的理性范畴内徘徊，今天仍有他们来往的书信作证，这真是认识世界的绝好文件，然而，它更是这两位哲学家兼美学家关于诗歌创作的自白。当时荷尔德林已成了他们的密友，就在此时，诗在康德那极富

磁力的影响下已退出中心位置，被推到他们个性的外围。古典的人道主义时代开始了，不幸的是与意大利的情况截然相反，这个时代最强有力的两位天才歌德和席勒没有像但丁、佩特拉克和薄伽丘一样从学究气的清凉世界遁入诗境，而是从非凡的形象世界倒退到冷峻的美学和科学世界，长达数年之久，不可弥补的数年啊！

在所有视他们为大师的青年中也滋长了一种有害的愚妄：他们必须“修炼”，必须进行“哲学培训”。诺瓦利斯，天使般的抽象思维天才；克莱斯特，纵情享乐的情欲旺盛者，他们虽然与康德思想的实用性和冷峻，与根据康德而做出的所有推论均是格格不入，然而出于不确定感——并非出于直觉——竟也吸收与他们本性不符的康德思想的要素。荷尔德林也认为，自己有义务说那个时代的美学与哲学术语，他在耶拿时期写的书信满是空洞的概念解释，充满了孩童般感人的穷究哲理的意志，这就为他积累了深厚的学识和无穷的预知。荷尔德林正是非逻辑、非理智类型的人，他的思想常显伟大，就像从某个天才的天空放出的闪电，但没有适应能力，魔幻般的思想混乱抗拒同外界进行任何联系和瓜葛，关于“思想修炼”，他说：

> 什么东西开花，我知道，
> 却不知它思索什么。

这就明白无误地表明了他的局限：他只善于表达对发展的预感，却不善于营造存在的概念与模式。荷尔德林的理念都是流星——天体的石块，而非人间采石场来的石料，磨光了棱角用来堆砌死板的高墙（每个体系都是一堵墙）。这些理念自由地存在于内心，正如它们自由坠落，他无须塑造它们，磨光它们。歌德有一次谈论拜伦，说：“他作诗的时候才伟大，思考的时候是幼童。”这话更适用于荷尔德林，这个幼童滞留魏玛，坐在费希特和康德的听课板凳

上，被经典思想扼住咽喉，到了绝望地步，以致席勒不得不开导他："请您避开这些哲学教材，它们是最最吃力不讨好的东西……请您更靠近感知世界，这样您在激情中失掉清醒的危险性会减少。"经过很长一段时间，荷尔德林正是在逻辑的迷宫中认识到清醒的危险，他的本性最精确的气压计是创作，而创作的减少向他表明，他这个飞人已陷于一种压迫他的感知的氛围中，这时他才用暴力把系统的哲学推开："在很长时间内我不明白，为什么研究哲学——这研究要求顽强的勤奋——只得到我要保持平静的这一报偿呢？为什么我越是无限地献身于研究，这研究就越是使我焦虑不安，甚至使我激情难平呢？我现在的解释是：因为我在很大程度上——超过了必要——远离了自己特有的意向和爱好。"

他的第二种、也是更危险的失望是对那些诗人的失望。他把这些人看成是感情洋溢的使者，是把心交给了上帝的牧师，荷尔德林希冀从他们、从歌德、特别是从席勒那里获得更大的激情。他在图宾根修道院附设学校读书时接连数月阅读过席勒的著作，席勒成了他的"卡洛斯"和"他青年时代的魔云"。这些诗人应该给予他这个没有把握的青年一切被生活神化的东西，推动他飞升进入永恒，给他火一般的激情。然而，第二、第三代人对大师们的误会也就从这里开始引发出来了。他们忘了，作品是永葆青春的，时光从完美之作身上流过，恰似流水淌过大理石，作品本身并未黯然失色，而诗人们在此期间却变老了。席勒成了宫廷顾问，歌德当上枢密顾问，赫尔德尔为宗教顾问，费希特荣任教授，他们全被禁锢在作品里，被固定在生活中。对于有忘性的动物——人——来说，也许最感陌生的还是自己的青年时代。于是，多年的误解就注定了：荷尔德林希望从他们那儿获得热情，他们则训导他要缜密周到；他渴望在他们身旁燃起更猛的火焰，他们则抑制他使之变成柔和之光；他要从他们那儿获得自由，获得精神生活，他们则尽力为他提供市民的工作岗位；他要鼓起勇气同命运殊死搏斗，他们则最善意地规劝

他要保持廉价的平静;他要热烈,他们则要他冷静,不论思想倾向还是私人的同情,他们各自血管中分别流着升温和降温的血,这两种血液自然是彼此误会的。

荷尔德林同歌德的首次会面就富于象征意味。他拜访席勒时遇到一个长者,长者冷漠地给他提了一个问题,他的回答也冷漠。到傍晚时他才得知,他见到的这个人便是歌德,确实令他惊诧不已。其实他并不认识歌德——当时不认识,思想上从来就不认识,歌德也不认识他,除了在给席勒信中提到过他,此外近四十年中从未写过一行关于他的文字。荷尔德林只是被席勒单方面吸引,正如克莱斯特被歌德吸引一样,这两位青年只是充满爱心,把歌德、席勒看成是各自的密友,同时又以青年人天生的偏颇蔑视他们。歌德对荷尔德林也没少误会,歌德作诗表露出"一种柔和的、溶解在满足中的倾向",所以他势必误解荷尔德林这个最不满足者那无比的激情,只是称赞他的"某种可爱、恳挚、合度",指点这个德国颂歌的作者写些"微型诗"。歌德根本缺少对内心恶魔的特别嗅觉,所以,他对荷尔德林的关系也就没有往常那样强烈的拒斥态度,显示出一种慈祥的、无所谓的淳厚长者之风。他对荷尔德林不屑深察、目光冷淡地一扫而过,这深深伤害了荷尔德林,以至于后来这个早就陷于黑暗之中的人(他即使精神错乱,亦能模糊地分辨过去的喜好和反感)在某个来客提起歌德的名字时,就恼怒地避开话题。他与同代的德国诗人一样经历了相同的失望,格里尔帕策感觉较为冷静,这位比较习惯于掩饰自己的诗人终于清晰地道出了这种失望:"歌德转向了科学,他的寂静无为主义要的只是合度和无效的东西,可在我内心,却喷射着想象的无数火花。"倘若人到老年做出如此理解:青年仅是过分热情洋溢的代名词,那么最贤明的人也就不那么贤明了。

如此看来,荷尔德林与歌德的关系乃是一种松散的关系,假设荷尔德林听从了歌德的劝告而转入田园牧歌的写作,那后果只能

是糟得很。从最高意义上看，他对歌德的抗拒实则是自救，他与席勒的关系则变成风暴一直刮进他的本性之根，他必须保持这种爱者对最受爱戴者、被塑造者对塑造者、学生对老师的关系。对席勒的崇敬是他与世界关系的基础，所以，他的整个世界随着深度震荡行将坍塌，这震荡是由席勒那种怀疑、冷淡、畏葸的姿态在他敏感的心灵中引发的；然而，席勒与荷尔德林的这种误解乃是一种至高伦理体系的误解，与尼采对瓦格纳采取充满爱意的拒绝、并且痛苦不堪地加以摆脱完全一致。席勒因为理想之故而征服了荷尔德林这位大师，并且宁愿维持一种对理想的忠诚，而非一味追随他的忠诚。可事实上，荷尔德林对席勒的忠诚更甚于席勒对自己的忠诚。

在那些岁月里，席勒大抵是主宰着他的创造意志的，他那无可比拟的演说激情雷鸣般地深入德意志民族的心扉。然而，这位虚弱多病、被困于病榻和斗室的诗人比年长的歌德更早地失去了青春，其感性也比歌德的感性更早地冷却而逃进心灵。但席勒的热情并非烟消云散，抑或日趋式微，它只是脱离实际地理论化了；他那怒涌着的、反叛的梦幻力升华为“唯心主义的方法论”了；火一般的心灵衍化为火一般的语言，从信念中滋生一种自觉的乐观主义，它只消举手之劳，即可当作德国自由主义而轻易被市民阶层所利用。席勒仅以心灵、而不是从整个存在的“不可分割性”(这是荷尔德林所要求的)去经历和体验人生了。当荷尔德林首次来到他面前，这对于他这个诚实而清醒的人来说必定是个奇特的时刻，因为荷尔德林就是他的独特化身啊：不独诗的形式和思想取向，荷尔德林要感谢他，而且荷尔德林的整体思想多年来一直受席勒种种理念的哺育，从席勒的信念中，即人类必将得到提升的信念中吸取营养。荷尔德林完全是他在诗学领域生产和塑造的人物，是他的理念的产物，一如其他狂热崇拜席勒的青年们，诸如马尔库斯·波萨，马克斯·皮科罗米尼等等。席勒从荷尔德林身上看出自身的超拔，以及他那业已化作人的言辞。席勒对青年所要求的一切，诸如欢欣、纯

洁、激情等，构成了荷尔德林的生命。这位年轻的狂热崇拜者把席勒的理想追求当作生存条件，他以理想主义为生——席勒对这理想主义仅仅是当作雄辩的教条加以追求的；他信仰诸神，信仰希腊——这些东西对于席勒早已变成装饰性的范畴了；他履行诗人的使命——席勒对这使命仅是热切的要求而已，在荷尔德林身上，席勒的种种理论和预见突然变得具体可见了。故而，席勒首次见到这个青年——他刻意追求的理想的活化身——，不由得暗自惊异。他立即就熟悉了荷尔德林："我从这些诗作中常常觅到我的自身形象，作者提示我要想到自己，这已经不是第一次了"，他在致歌德的信中如是写道；更有甚者，他还怀着激动的心情向这个外表谦恭、内心炎炽似火的人鞠躬，俨然向自己业已熄灭的青春之火的回光返照施礼。然而，在这个成熟的男子汉看来，正是这种火山爆发般的激情(席勒在诗中不断宣扬的)对正常的生活状态构成危宁：席勒不赞成荷尔德林在人情世故方面也像他在诗中所要求的那样激情澎湃，将整个生活孤注一掷。这样，席勒不得不——可悲的矛盾冲突——对他的那个自身形象、理想的狂热崇拜者加以拒绝，认为荷尔德林没有生活能力。席勒那深邃的目光立即看到，他向德国青年要求的那种理想主义只存在于理想世界，只存在于戏剧。

然而在魏玛和耶拿，这种献身诗歌的绝对必要性，这种内心意志中的恶魔成分的不可调和性必然会毁灭一个年轻人。"他的主观性强——他的境况堪忧，因为这类性格的人是很难对付的。"席勒这样评说"迷醉狂"荷尔德林像评说一位玄奥的人物，几乎近似于歌德臧否"病态的"克莱斯特。歌德和席勒立即在这两位年轻人身上直观发觉那向前伸出的恶魔，那过热而郁积的内心情感的爆炸。席勒一方面在诗中抒发对这些非凡青年的褒扬，高兴地进入他们的激情和感情深渊，然而在现实生活中，这位善良亲切的人又试图使荷尔德林保持中庸。他努力帮他获得一种市民的私人生活，为他提供工作岗位，为其作品物色出版社。总之，席勒正是以父辈姿态

真诚地喜爱和激励他的。为了减轻荷尔德林内心危险的过度紧张，为了“使他理智些”，席勒轻柔而有计划地压抑他的努力向上（完全出于爱），但他却不知道，一种不易发现的压力已经可能使这个敏感的人粉身碎骨了。这样，他们相互的位置慢慢地变得混乱起来：席勒以一个命运塑造者的深刻眼力预感到，在荷尔德林的头顶已有自我毁灭的板斧在威胁他了；荷尔德林对席勒、对这位“唯一使他丧失了自由的人”、“对这位他不可避免地产生依赖的人”的感觉是：表面上受到了他的促进，但自己本质的深层并未被他理解。荷尔德林希望得到向上的助力和暴力——“出于勇敢者内心的一句亲切话语像思想之水，它从大山深处发源，以它晶莹的水滴给我们带来大地的神秘力量。”徐培利昂如是说。然而，歌德和席勒仅是一滴一滴地给予，不冷不热地答应，从来不分出豪奢的热情以使他的内心着燃。于是，对荷尔德林来说，席勒因屡屡加惠于他而亲近，但慢慢又由亲近变成痛苦了：“我屡受诱惑去见您，但屡次见您又感到，我对于您太不重要了。”他怀着痛苦的惜别心情给他写信，终于公开说出他感情的别扭：“所以我得向你承认，我有时同您的天赋作秘密斗争，以便挽救我的自由。”他承认，他的内心深处是不会再托付给席勒了，席勒对他的诗歌进行吹毛求疵的挑剔，压抑他的激情，要他安于渺小、要他不温不火，力劝他不要“主观、过于紧张”。出于谦恭的自傲心态，他对席勒隐瞒自己较重要的诗作，只给他看看戏写之作及讽刺短诗。荷尔德林无法违抗，只有鞠躬和隐瞒，这是他的一贯态度。他一直跪在他青年时代的诸神面前，从未失去对席勒的崇敬和感激，席勒是“他青年时代的魔云”，荷尔德林从他的声音里借来了诗。席勒间或也弯弯腰，说些勉励的话，而歌德亲切而冷漠地从他面前走过，对他不予理睬。他们让他一直跪着，直至折腰。

渴望同大人物交往，讵料交往滋生祸害和危机。在魏玛自由自在的一年，他本来梦想完成一些作品，可惜无一成功。哲学——“不

幸诗人的医院”——没有促进他，诗人们也没有提高他，《徐培利昂》是未竟的残稿，尽管格外节省，这剧本还是耗尽了他的钱财。他为了诗人生涯而展开命运之战，首役似乎惨遭败绩，不得不再次成为母亲的包袱，他吞咽每口面包，都想以此堵住母亲无声的责备。可事实上，他正是在魏玛经受住最大危机的考验，并取得了胜利：他没有被别人从“不可分割的激情”中拉走，没有接受好心人希望的中庸之道。他的天才保存在他的本性深处并且同内心恶魔斗智，告诉他本性是不可教育改造的。于是，他对席勒和歌德总是压低他要他写田园牧歌及符合规范之作采取断然回绝的态度。歌德对作诗的训诫是狂热的：

> 只能适度！适度！
> 不要失之鲁莽，
> 这样你就不会栽倒，出事故……
> 约束！
> 为了承欢父母
> 幸存者，
> 把强烈的欲望约束！
> 在寂静中，
> 装点田园画图。

歌德建议诗要寂静无为，建议写田园牧歌，对此，荷尔德林的回答是激昂的：

> 倘若我的心灵在坚强时代之锁链中着燃，
> 你们又何须使它和缓？
> 只有斗争才能救我呀，
> 懦夫啊，你们还想剥夺我热情满腔？

这"炽热的"激情在荷尔德林的内心，就像蝾螈在火中一般，它是纯粹从古典主义作家主张冷静的这一诱惑中讨回来的，荷尔德林又对命运迷离恍惚，把自己——"只有斗争才能救"的人——第二次抛进生活，

在这个冶炼场
一切纯真都将铸就。

想击碎他的东西，倒先使他变得坚硬；而使他变坚硬的东西，又击碎他。

狄俄蒂玛

命运把最怯懦的人推出去。

施苔儿女士在日记中写道："法兰克福是座非常美丽的都会，晚餐十分丰盛，大家都讲法语，其中有位自称贡达尔的人①。"荷尔德林，这位失败了的诗人受雇贡达尔家当一个八岁小男孩的家庭教师。在这儿与在瓦尔特豪森一样，所有家庭成员给这个迷狂的易激动者的最初印象，"都是很好的人，但关系微妙"。他感觉良好，尽管内心受本源驱动力的摧毁甚惨。"我本来像一棵盆景老花"，他在给诺伊费尔的信中悲伤地写道，"它连土带盆摔在路上，失去嫩枝，

① 原文为法文。——译注

伤了根，好不容易植入新土，通过精心培育才幸免枯死”。对这种“毁坏”他心知肚明——他的本性只能在理想和诗的空气里呼吸，在幻想中的希腊呼吸。不是这种或那种现实，不是这一家或那一家，不是瓦尔特豪森、法兰克福或豪普特维尔特别对他残酷，而是在整体上它们已足够对他构成悲惨现实了。他的兄弟克阿兹说：“这世界对我也残忍。”这些柔弱的心灵也只能承担诗歌创作的生活。

身处这种环境，荷尔德林的诗情必然单独涌向一个人，他同这个人十分接近，觉得她是理想和梦幻中“另一世界”的使者，她就是小男孩的妈妈苏珊娜·贡达尔，他的狄俄蒂玛①正如我们从一张半身像上看到的，在这个德国女人那娟洁的脸上，闪耀着希腊人面部轮廓的纯洁之光，荷尔德林初看她也有这样的感觉。当黑格尔在她家瞧见她时，荷尔德林对他欣然耳语道：“一个希腊女人，是吧？”他觉得苏珊娜来自他本人的非凡世界，与他一样，同样陷进残忍的人群之中，感到陌生，充满对家的痛苦的渴望。

你沉默，你忍耐，只因他们对你不理解。
你，志行高洁的生命！注视人寰，却相对无言。
啊！你在美好的日子里，在阳光下寻找同伴，
但这只是徒然……
他们从来不是温柔、伟大的灵魂。

荷尔德林视女东家为使者、妹妹，是来自于他的世界的迷途者，在这亲情里丝毫不掺杂占有她的性的欲念。歌德曾赠诗给夏绿蒂·冯·史泰茵：

① 荷尔德林把苏珊娜杜撰为他的主人公徐培利昂的新娘，取名为狄俄蒂玛。——译注

啊，在这衰败的时日，
你成了我的妹妹或者妻子。

无独有偶，与歌德诗极为相似，荷尔德林也在诗中把她当作早已想到的人，当作前世的妹妹，向她致意：

狄俄蒂玛！你高洁的生命，
妹妹啊！你是我神圣的近亲，
我尚未伸手给你，
在远方已对你相知甚稔。

在这个分裂而腐败的人世，他狂热的激情首次发现这个为他所依恋的人，“妩媚、高贵、娴雅，生活、思想、感情和身材在她身上全是一流”，在他的一封信中“幸福”这个词首次伴随无限的心灵震荡奏出美妙之音。“我仍然像初始时一样幸福，这是一种永恒、愉快而神圣的友谊，同一个迷途者的友谊，她在这个失去了思想和秩序的可怜时代迷了路。我的审美意识不再受干扰，它永远指向这位圣母。我的理性受到她的熏陶，多变的性情也变得平和了，在她那知足的宁静中我变得开朗了。”

这就是荷尔德林在这位女士身边体验到的异乎寻常的力量。他本来就过度的兴奋，不需要在女人身上学习感情炽热化。对这个一贯热情似火的人，永远平静下来的松弛才是幸福。苏珊娜赐给他的恩惠是适度。她能够用歌唱旋律驯服“这个从不停歇的神秘天才”，而他的母亲，席勒和别人却办不到。在荷尔德林创作的《徐培利昂》的日子里，人们可以想象她给他伸出的关切之手，给予他母亲般关怀的柔情，“她总是建议和亲切劝告，想把我变成一个正常和快乐的人；对我的不修边幅，对失去光泽的鬈发、旧衣烂衫和被咬得乱七八糟的指甲进行斥责”。她柔情似水，像照顾一个不耐烦

的小孩一样照顾他，照顾一个应该照顾她的小孩的人。他周围和内心的宁静不啻是荷尔德林的幸运。“你知道我以前的情形呀，”他在给一位挚友的信中写道，“你知道，我没有信仰是怎样生活的，我的心怎么会如此贫乏，为什么会如此不幸？如果面前没有这位女士，我现在能快活得像只山鹰吗？”自从他那无边的落寞消融在和谐之中，世界对他似乎变得纯洁、具有神力了。

自从我爱恋
难道我的心，我充满美好生活的心不神圣？

生活中的忧郁之云一度从荷尔德林的前额躲开了：

命运一时变得平稳。

他的生活在短时内也达到了他诗歌的境界：幸福的翱翔。不过这是唯一的一次。然而他内心的恶魔，那“可怕的烦躁不安”一直醒着。

他的宁静、温柔之花
花开不久长。

荷尔德林是属于那些不允许仅在一个地方停留的一类人。即使爱情“使他平和下来也是为了重新使他变野”。这话是苏珊娜谈论徐培利昂时说的。徐培利昂是他的镜中兄弟啊。他这个最富于预感的人，受到预知魔幻般的触摸，十分明白那个从内心滋生的灾祸。他知道，他俩不可能保持“像一对恋爱的天鹅一样美满”。在《道歉》这首诗里，他对内心那乌云覆盖的隐忧做了清晰的剖白：

圣者啊！我常常打扰你那
珍贵的神一般的宁静，
你则从我身上
学到生活中某些隐秘而深切的苦痛。

“神奇的渴望向着深渊”，那个寻找着自己深渊的神秘拉力在不知不觉地增强，荷尔德林滋生了一种尚未意识到的不满情绪，微微有些冲动。他那受了侮辱的目光瞧见这日常生活世界越来越快地变暗了，他信中有句动怒的话，宛如云海中的一个闪电：“我被爱情和仇恨撕碎了！”他敏锐地感觉出受到了这个家庭庸俗而富有的刺激，这富有对周围人们的影响“就像农民的新酒”。他反感地以为这便是侮辱，终于危险地发作了。那天究竟发生了什么，她的丈夫——他对妻子同才子的交往一直不高兴，耐着性子——只是嫉妒呢还是变得蛮横起来，现在不得而知。有一点是清楚的，荷尔德林的心灵在那天受到强烈的伤害，甚至被撕碎了，下列诗句从咬紧的牙关中喷涌而出，宛如大出血：

假如我含辱而殁，假如我灵魂
不对胆大妄为者报复，
假如我被天才之敌征服，
沉沦于怯懦的坟墓，
那就请忘记我吧，啊，再者，
请于毁灭中挽回我的名誉，
你，善良的心啊！对你别无他求。

他没有反抗，没有伟人似的振作，像个被抓住的小偷任人逐出家门，后来，他只在私下约好的日子，从洪姆堡出发与忠实的情人会面。在这些决定性的时刻，荷尔德林的态度软弱得像个孩子，或

是像个弱女子:他只给被强夺过去的情人写醉心的情书,把她杜撰为徐培利昂的标致新娘狄俄蒂玛,用一切激情的夸张美饰她,然而却抑制自己努力获得这位近在眼前、活生生的情人的一切意图。他不像谢林,也不像施莱格尔不顾人言和危险,热情似火地把心爱的妇人从厌倦的联姻中拉进自己的怀抱,这个一贯不抵抗者从来就不违抗命运,一贯屈辱地向这超力低眉顺眼,他一开始就声言被强大的生活战胜了:"世界对我也残酷。"我们不得不把这种不抵抗主义称做怯懦和软弱,只有屈辱,没有自傲和深藏的力量,因为这位最易被摧毁的人明知自己内心深处不可摧毁,是不受世界一切粗暴干预所侵犯和玷污的领地。"自由——谁懂得这个词呢——是个含义深远的词。我内心如此不安,遭到空前的伤害,我没有希望和目标,名誉丧尽,但内心仍有一种力量,它是不可征服的,它甜蜜而颤抖地充溢着我的全身,它常常在我内心活动着。"荷尔德林的秘密便存在于这个词和这一价值里:在他肉体的虚弱、神经衰弱和乏力后面,心灵是坚定不移的,这是一种神的不可破坏性。所以,一切尘俗之物到底不能成为战胜这个没有力量者的力量,一切经历均似晨光和薄暮中的过眼烟云,飘过他的不会变暗的心境。对一切际遇他都不会完全介意,苏珊娜、龚塔尔特也只像梦中的希腊圣母从他身边走过并重新走进梦里,对这梦,他只有痛苦地长相忆了。个人得失没有影响他的精神生活,所以,天才也不会在这个最敏感之人的身上受到创伤。他可以失去一切,也将得到一切。痛苦醇化为心灵的创造力。"一个人越是无比痛苦,就越是无比强大。"正因为这个受屈之人的"整个心灵受到伤害",所以才发挥出自己最大的力量,即"诗人的勇气":

与你意气相投,难道不是一切生灵?
在神位上亲自哺育你,难道不是命运女神?
那就在人生道路上勇往直前吧,无所畏惧!

世间的一切为你祝福。

来自于人的一切危难和冤屈均违背人的意愿而无损于荷尔德林；来自于神的一切命运均被他的天资吸纳于心。

黑暗中的夜莺之歌

没有命运这块古老而沉默的巨石
与之相对而立，
心灵的狂潮就不会如此壮美地向上激扬
且变为才智的精髓。

荷尔德林在如此悲怆的时刻，仍自我陶醉于孤寂的吟唱，他写过那些以内心原动力为载体的诗行："我从未如此完满地体验过万古不变的神的嘱托，以至于当内心在忍耐并且熬过悲哀的午夜之时，一种新的天国极乐向心灵洞开，人世的生命之歌宛如黑暗中的夜莺在深深的痛苦中向我们奏出绝妙的旋律。"于是，孩子般的忧郁就像经过淬火变坚强了，写悲歌的忧郁变为写颂歌的力量了。他生活中的两颗星——席勒和苏珊娜——业已沉落，现在他形只影单地开始了永世不泯的"夜莺的歌唱"。他"逐渐坚强起来，富于奉献的精神"，在短短的几年中，这个形影相吊者身处介于极度兴奋和坠落深渊之间的陡峭危崖上，写就了天才的完美之作。包裹他那滚烫的本质内核的一切外壳被炸开了，生命的原始音调流入命运之歌那优美绝伦的旋律之中，奔放不羁。荷尔德林那辉煌的生命三

和音问世了：诗歌、小说《徐培利昂》和悲剧《恩培多克勒斯之死》，这是揭示他升降沉浮的三种英雄的变体。他只有在平庸的命运坍塌之时才能找到思想上顶级的和谐。

“谁走到凌驾于自己痛苦的位置，谁就会走得更高。”徐培利昂如是说。荷尔德林迈出了决定性的一步，此后一直处在高于自己生活和痛苦的位置，他对自身命运便不再以伤感寻觅的心态，而是以自知是悲剧的心态去体验了。他茕茕孑立，十分壮美，犹如他笔下的恩培多克勒斯站在埃特纳火山旁：下面人声鼎沸，他高踞永恒的旋律之上，面对火热的深渊。各种典范人物如云彩飘然而逝，苏珊娜的娇容也似梦幻，模糊难辨。他开始强烈地幻想，预知性地观察，声气隆隆地赞颂，美妙动听地宣告。唯有一种忧虑在轻轻触动他：在唱出灵魂的凯歌之前不要过早地沉沦。于是他再次拜倒在不可视的祭坛前，乞求英雄式的毁灭，乞求在歌唱中死亡：

强大的主啊，你们只享受夏季，
把诗歌的成熟之秋让给我吧！
让我的心
得到甜美歌唱的饱餍而死！

在生活里，灵魂既没有成为神的正义，
也没有在奥尔库斯①的身上安息，
然而我的心中的圣物——诗歌
却一度获得成功。

欢迎，啊，冥府的寂静！
即使我的拨弦演奏没有伴我下黄泉，

① 奥尔库斯为罗马神话中的冥府之王。——译注

我也感到满足，我一度
像神一般活过，别无所求。

沉默的命运女神只在短时间内守护了他的生命线，这生命线给他织得委实太细，而剪刀已经在命运女神的手中闪闪发亮了。然而这短暂的生命时光却是不朽的：为我们留下了天才的最高的三和音。此后，荷尔德林坠入黑暗，神智不清。神不允许他把任何事情全部完成，却让他本人完满地终此一生。

徐培利昂

你知道，你为何悲哀吗？它不是
才死去数年，也说不准它何时曾在，
何时走了，但他一度存在过，现在还
存在，就存在于你内心。它就是你所
寻觅的美好的时代，美好的人世。
——狄俄蒂玛致徐培利昂

徐培利昂是荷尔德林的幼稚之梦，梦见彼岸世界的幼稚之梦。他在《徐培利昂》的第一个片断里写道："我没有寻觅，而是想象。"，这个想像的人在他未经历之前就开始杜撰生活了，没有任何体验，没有任何对世界的认知，甚至根本不知艺术形式。与其他浪漫主义作家小说里的人物，比如海因泽的阿丁黑罗，梯克的施特伦巴特，诺瓦利斯的奥夫特丁根一样，荷尔德林的徐培利昂也完全是先验

的，即先于一切经验而演绎出来的，用向往的世界代替现实世界。世纪之交，德国年轻的理想主义者们逃避充满敌意的现实，遁入醉心描述的稿纸堆里，而在莱茵河彼岸，法国的理想主义者们对同一个大师让·雅克·卢梭却能作更好的阐释。他们对人们仅仅在梦中幻想一个好世界颇感厌烦，因此，罗伯斯庇尔撕碎卢梭的诗歌，马拉扯破他的伤感小说，德斯姆林撕毁他的滥调诗，拿破仑扯烂他模仿少年维特的中篇小说，于是，他们着手按照其理想改造世界，而德国人则沉湎于想象和音乐，德国人称小说一半是感伤的梦书，一半是感伤的日记。他们极力梦想，直至思想枯竭，沉溺于思想极度兴奋和高贵的狂喜之中。耶安·保尔的胜利意味着这类令人无法忍受的感伤小说达到了顶点，但也表示着它的终结。这类小说或许没有音乐那么多的虚构，音乐是幻想，是紧张的感情琴弦上的幻想，是心灵对世界旋律的激情想象。

在这所有的感伤、纯洁、带有仙气和稚气的怪异小说中——请原谅我使用这个不恰当的字眼——荷尔德林笔下的徐培利昂是最感伤、最纯洁和最稚气的人。他作为幼稚的狂热者是孤立无助的，但拥有迷人的天才之翼；他是不务实际的，只搞些诗文游戏，却也郑重其事，大胆迈进永恒。我必须鼓足勇气举出这本伤感小说的不成熟之处和常常被人忽略的地方，我要斗胆无情地指出，这本小说的失败纯属必然，那是荷尔德林天资的内在气质所致。（我的勇气是针对有人开始对荷尔德林搞偶像崇拜，类似有人试图把歌德彻底失败的东西当成宏伟加以发现一样。）首先这不是一本生活之书，荷尔德林当时和永远都是人类的朋友，但缺乏塑造心理的才能。

“朋友，我不了解自己，
我从不了解人。”

于是他只好自我虚构，在《徐培利昂》中，这个不接近人的人试图形象地塑造人物，描写他不熟悉的领域（战争），他从未去过的地方（希腊）以及他从不关心的时代（当代）。于是，这位在个人想象世界中至纯至富的人被迫从旁人的书里借来一大堆东西以便描摹他的世界，这实在有些失礼。人物的姓名直接从别的小说中借用过来，希腊的景物径直从张特勒尔的游记中搬过来，情节和人物像学生一样模仿同时代的作品，虚构似曾相识，书信体亦属仿造，哲理性的东西简直就是对别人的文章和言论进行诗意的复述。总之，徐培利昂身上没有一点东西是属于荷尔德林自己的——为何不能这样明说呢！荷尔德林身上也有异乎寻常的本原的感觉活力，语言有向上跳跃的节奏。从较高意义上说，这部小说只能被视为音乐。

人们可以把《徐培利昂》本身的理想成分纳入狭小的范围内。其实，令人心醉神迷、高雅抒情的言词中分离出来的只有一个思想，这思想本质上就是一种感觉——荷尔德林总是如此——，即外部世界和内心世界互不相关的体验感受，生活的二元矛盾。可现在要把内心和外部结合在统一和纯洁的最高形式里，要在人间建立这种“美的神权政治”——这成了个人和世界的一项理想使命。“神圣的大自然啊，你在我们内心和在我们身外都是同一个。要把我身外的神同我们内心的神结合起来必定不是很难的吧。”这个青年，即狂热的徐培利昂如此对上拜祷，乞求进入一种崇高的联合宗教。在他的内心，活动着不是谢林那种口头上的冷峻意志，而是雪莱要同大自然彻底结合的热烈意志，或者说是诺瓦利斯那种要冲破世界和我之间的那层薄膜以便极度快乐地进入大自然温暖怀抱的渴望。诗人要求生活的万有合一和心灵纯洁的本原意志是新颖独特的，表现在荷尔德林身上就是人类在幸福年龄时的那个神话，因为这种幸福状态就是阿尔加狄亚[1]式的，那种幽静质朴、田园牧歌之

① 阿尔加狄亚为古希腊地名，此地风景优美，人们以牧羊为业。——译注

境并不为人所意识，宗教信仰相信“人类的第二年龄”。进行角斗的天才人物在几个世纪的苦役中就是要重新创造出神一度赠予、又被无知的人们因嬉戏而无谓耗费的东西，即这一神圣状态。“人类是从儿童的和谐出发的，圣灵的和谐必将成为新的世界史的肇端，必将只有美的存在，人和自然将统一在包罗万象的神格之中。”荷尔德林以令人诧异的暗示得出结论说，谁不能同某种现实相适应，谁就不会做梦。大自然一度是最理想的，“世界肯定有过一度的熙和景象，因为我们渴望这太平宁静的世界。”又因为我们渴望它，所以我们的意志要再度创建它。我们必须在历史上的希腊旁边创建一个新希腊，一个心灵上的希腊，它的德国籍开山鼻祖志行高洁的荷尔德林在诗中实现了新的万有合一。

荷尔德林的青年使者徐培利昂到处寻求这一“美好的世界”。他的第一理想（他是荷尔德林的闪光的影子）是变成大自然，联合万有的大自然，可是大自然也不能解除这位寻觅者的与生俱来的忧伤，于是他又在友谊中寻找结合，然而狄俄蒂玛消失了，这刚刚开始的梦破灭了。现在该实施英雄的另一行为了：为自由而战斗。但这一理想也被现实砸得粉碎。现实使战争降格为抢劫、暴行和屠杀。这个渴望着拜谒圣者的人跟随着他的诸神来到原始的故乡，可是希腊已不是古代希腊了，一代丧失信仰之徒在亵渎这个神秘的国度。狂热的徐培利昂无论在何处都寻觅不到完美与和谐，他预知那可怕的命运或迟或早要降临人世，他预知“这个世纪无可救治”，这世界太使人失望，破败不堪。

> 心灵的太阳沉沦了，美好的世界沉沦了，
> 严寒之夜，飓风在争斗不休。

当荷尔德林强压怒火，把徐培利昂又赶回德国的时候——荷尔德林本人这时在德国受个别人咒骂，说他分裂和脱离神圣的生

活整体，——徐培利昂提高嗓门，向人们发出振聋发聩的警告，这个千里眼察觉故国正在危机四伏，人们大兴机械化，但上升的世纪失去了灵魂，所以他热切盼望实现“美的神权统治”。

他们永受劳作的桎梏，
在喧嚣的工场每人只听见自己的声音……
然而，穷人的辛劳
宛如复仇女神一无所获。

荷尔德林不与当代联系，而是向时代宣战，向故乡宣战，他看到在故土没有出现新希腊，“古代德国”没有复辟，这个在民众中信仰最虔诚的人于是提高嗓门诅咒，比某些怀着破碎爱心的德国人对民众说三道四的话更刻薄。作为寻觅者在世间到处奔波；作为失意者他又遁入彼岸世界和思想意识之中。徐培利昂逃向何方呢？小说没有答复。歌德在《威廉·迈斯特》和《浮士德》中的答案是逃进工作中，诺瓦利斯逃进童话、梦境和魔术中，徐培利昂只是提问者而非创造者，所以没有答案：他“只想象，没有找到什么”。

想象中的音乐——这便是徐培利昂，仅此而已。不是一副实在的面孔，不是一个完整的人。即使语言学上缺乏撞击心灵的力量，人们仍然明显感到，这儿混杂着多年的经历和感觉的种种层面，一个失意者竟然因无以复加的忧郁而告终！这小伙子起初本是快快乐乐的，曾陶醉在令人兴奋的计划中啊！小说的第二部分笼罩着秋天的倦意：荷尔德林的极度兴奋逐渐黯淡下来，人们在突降的昏暗中费劲地辨认出“当年思想的废墟”。徐培利昂是他青年时代的残缺雕像，是没有做完的梦。但一切未做的和白做的同语言的漂亮节奏相比，就显得不那么重要了。无论是忧郁的语言还是兴奋的语言都同样纯真，同样沉醉地表情达意。德国散文作品没有比这动听的语言之韵更纯洁、更轻快的了，它连一口气也不中断。没有一部德

国作品有如此贯通的节奏，如此向上振荡的旋律。一切都在充实、滋润和抬高这部辉煌而丰满的散文作品。该作品吹胀了虚构人物的衣裳，以致他们好像真的在飞，真的活着；它用如此强盛的语言活力填充贫乏的思想，以至于这些思想宛如神的认知，隆隆作响；没有见过的景物因语言的音律而骤变，变得生机勃勃，恰似色泽斑斓的梦，荷尔德林的天才总是来自不可理喻、不可估量之物：他一直拥有双翼，总是从天上世界坠入被征服的心灵。他，一个艺术狂，生活狂，由于纯洁和音乐而战无不胜。

恩培多克勒斯之死

从长期的疑虑中出现纯洁的人物，
恰似宁静之星，耀眼、明澈。

恩培多克勒斯是徐培利昂情感的升华，英雄式的升华；不再是想象的悲歌，而是对命运认知的悲剧。在徐培利昂的命运之歌里，逐渐消失的抒情音调在这里又高扬起来，变为戏剧的狂想曲了。

从梦想者、从一筹莫展的寻觅者变成心明眼亮、无所畏惧的英雄，荷尔德林从此登上一个大的台阶，自觉自愿、像古人一样虔诚地献身于命运。所以，似音乐一般弥漫在这两部作品中的神秘的悲哀却呈现出迥异的色彩：在《徐培利昂》中，悲哀似黎明前的昏暗，而在《恩培多克勒斯》中则是一片决定命运的暴风雨前的乌云了。对命运的感知这时加剧，变为对毁灭的感知，这是英雄的感知。如果说徐培利昂这个梦想者只是要求过一种高尚生活、要求生存的

纯洁与和谐的话，那么恩培多克勒斯——由于崇高的知性，他的梦想悉数破灭——要求的已不再是伟大的生，而是伟大的死。

所以，恩培多克勒斯的形象要高于羸弱、方寸混乱的狂生徐培利昂。在这里，诗的韵律高亢，原因是它揭示的不再是人的偶然痛苦，而是天才的危难。少年徐培利昂的痛苦是属于他本人和人世间的，是与他密切相连的常见的痛苦；而天才的痛苦则是一种与天才本人相近似的高级财富，这痛苦是“神圣的”，“他们的痛苦属于神”。

荷尔德林事先打算表现富于美感的死，心甘情愿的死，连同整个心灵那不可折服的情感（因为在他自我毁伤的日子里，死与他表现死的决心是多么接近啊！）。在他的各种文件里，有一个首先写作《苏格拉底之死》的计划，就是说，先要表现一个智者、一个自觉自愿者的英勇之死，可是不久，苏格拉底这个智慧的怀疑者，就被恩培多克勒斯那蒙上阴影的形象挤到一边了。关于恩培多克勒斯的命运只留下这么一句重要的话：“他很自夸，说自己比那些凡人，比那些委身于种种腐败行为的人重要得多。”恩培多克勒斯自视甚高，自感不同凡响，自感纯洁，因而成了荷尔德林思想的先驱，荷尔德林抛给他的是绵绵无尽期的失望，对这个破败不堪的世界的失望。荷尔德林赋予少年徐培利昂的是艺术的想象、混乱的渴念和寻觅的焦躁；而赋予恩培多克勒斯的是同宇宙的神秘联系、死亡的极度兴奋和彻悟的预感。在徐培利昂身上他只能自我诗意化和象征化；而在恩培多克勒斯身上，他，一个被考验者则升华成英雄。于是，他的理想——以全部感觉伴随添翼的人物形象翱翔于太空——在此得以实现。

正如荷尔德林在第一稿中指出的，恩培多克勒斯是“单调生活的死敌”，他对生活、对人类颇觉痛苦，因为他“不能以一颗平常心像上帝那样诚挚、自由而广博地与他们一道爱，一道生活”。所以荷尔德林赋予他最大的机密是感情的不可分割性，作为诗人和真正

的天才，恩培多克勒斯获得同宇宙万有联系的恩赐，同永恒的大自然"神一般的亲缘关系"。更有甚者，荷尔德林又用如醉如痴的力量把他抬高，使之变为灵魂的术士：

在神圣的日子，在视死如归的时辰，
神在他面前抛却了面纱——
他接受光明和大地之爱，
世界的灵魂唤醒了他的灵魂。

正因为万有合一之故，这个魔幻大师才对生活的分裂形态深感痛苦，"在生活中，一切现存的东西都是相沿承袭的"，各种阶梯、门槛、栅栏纷纷将人分隔，即使最高的赤情也无法将分裂的人类重铸为热情的一体。于是，荷尔德林把自己的亲身经历，把自我的信仰与平庸的世界之间的冲突置于宇宙中，在恩培多克勒斯身上堆砌着他的生活狂喜，灵感的极度兴奋，以及清醒之后的深深抑郁，荷尔德林让恩培多克勒斯出场的时刻，后者已不再是强者——神离开了他(荷尔德林的意识里这神即为灵感)，"剥夺了他的力量"，因为他沉溺于傲慢和迷醉，而且过于自夸：

沉思的上帝，
痛恨这不合时宜的力的发展。

他的孤独之感变为天国的狂喜，菲埃顿式的飞翔将他送到天上，以至于他误以为自己便是上帝了，他自夸道：

盼望主宰者的大自然
成了我的婢女，
它仍从我这里得到名誉。

天空、海洋、岛屿、星辰究竟为何物，
人们眼前的万类究竟为何物，
死的琴弦演奏究竟为何物，
倘若我不赋予它音调、灵魂和言语？
诸神及其灵魂究竟为何物，
倘若我不为其庄严宣布？

现在，他失掉了恩宠，从无穷的力量中跌入无边的晕厥："生活丰富多姿的广阔世界"对这位吃了一闷棍的人来说是"失掉的财产"，大自然的声音空荡荡飘过他身旁，再也唤不起他胸中的旋律，他落入尘世平庸之中。在此，荷尔德林的原始经历得到了升华，从欢欣的天空坠入现实世界，他在那些日子忍受的一切凌辱变成强有力的一幕，因为人们立刻辨认出他的天才晕厥了，他们非但不领情，反面恶毒而奸诈地对这个毫无防卫能力的人施行攻击，就像他们逼迫荷尔德林离开家庭和爱情一样，他们也把恩培多克勒斯赶出家园，逐进深深的落寞。

然而在埃特纳火山之巅，在神圣的孤寂之中，在这大自然重新发言之地，这个沉沦者又壮美地站立起来了，英雄之诗又辉煌地激荡起来了，恩培多克勒斯喝下那晶莹纯洁的山泉，大自然的纯洁就再次魔幻般地进入他的血液——这妙不可言的象征：

在你我之间
过去的爱情重新破晓。

恩培多克勒斯从悲哀中得出认识，从必要性中得出快乐的肯定，他认出了通往故园之路，通往最后的联系之路：他超越人类进入孤寂的故园，超越生活进入死亡的故园。获得最终的自由，回到宇宙故园，这就是恩培多克勒斯充满天国极乐的渴望。现在，这个

信仰世界的人开始要实现这一渴望了：

地球的子民大多畏惧新奇、陌生……
受财产的局限
只关心怎样生存，此外没有远虑。
然而这些胆怯者最终
必死于大自然，
以便在那里再获青春，
恰似经过沐浴，神采焕发。
人类被赋予的最大兴致是返老还童。
不可征服的人民啊，
从自我择定死的时间、从净化的死中再生吧，
宛如阿基尔①从施提克斯河水中复活。

“啊！在大自然夺走你们之前，把你们交给它吧”，在他的内心悲壮地滋生了自愿而死的想法，这个智者已经懂得及时而死的意义、懂得死的内在必然：生，因分裂而受破坏；死，因分解在宇宙里而葆纯洁。所以，纯洁是艺术家的最高法则，他必须保持灵魂不受伤害，而不是保持躯壳不受伤害：

神灵在谁身上发言，谁就务必及时走开，
神灵的公布常常通过凡人。
不断尝试的一代代重新将它确认。
它用狂喜充满凡人之心，
凡人庄严为它宣告，

---

① 阿基尔是荷马史诗中的英雄，相传他的母亲将他浸于施提克斯河中，浸润之处均刀剑不入。——译注

啊，那就让神灵把躯壳击碎吧，
以便躯壳不致别作他用，
使神灵变成人创的物品。
让神灵死去吧，
自由之士与其在独裁专断、琐细事务和备受凌辱中衰亡，
还不如怀着爱心，为上帝适时牺牲！

只有死才能挽救诗人的神圣，才能挽救不被生活玷污的百折不挠的热情，才能把他的生存变成永恒的神话。

因为其他一切与他不宜，
在神圣的日子，在视死如归的时辰，
神在他面前扯下面纱，
他接受光明和大地之爱，
世界的灵魂唤醒了他的灵魂。

从死的预感中，他畅饮最后的也是最大欢愉的醇醪。这位性格内向的人，其灵魂再次在音乐中出现，犹如天鹅在死的时刻……灵魂在音乐中，在这辉煌奏响但无结尾的音乐中出现，因为悲剧在此已经结束，或者说它飘然而逝了。荷尔德林的升华不可能再超过这自我解脱的极乐。这位被解救者那个消融在太空中的富于金属性的声音在回答，在歌颂命运、歌颂永恒的必然：

此属必当发生之事，
灵魂、成熟的时机
以及我们这等盲人需此奇迹。

交互轮唱的圣歌在崇高的结尾处颂扬不可思议的卓绝：

他的神性多么伟大，
献身者多么伟大。

荷尔德林直至最后一息尚在讴歌命运，他是那神圣必然性的仆役，坚定而虔敬的仆役。

荷尔德林笔下的诗人——崇高的创造者——从来没有像在这部悲剧中如此接近希腊，这一悲剧以其献身行为和华美的褒扬比所有德国悲剧更强更纯地达到了文艺古典时期塑造英雄的高度。歌德在《塔索》中失败了，因为他把诗人的痛苦仅仅局限在市民的危难、虚荣的愤懑、阶级的傲慢和自负的爱情疯狂之中，而在荷尔德林这一悲剧中，以上的失败都通过悲剧要素的净化作用而变得神秘真实：恩培多克勒斯作为天才完全失去了个性，他的悲剧就是诗歌的悲剧、创造的悲剧。没有空洞插曲的灰尘、没有矫饰的填料污染戏剧的进程，没有女人用色情纠葛阻遏诗人的跃升，也没有侍应者和仆人掺杂在这位孤寂者与敬爱之神的可怕冲突里。正如但丁、卡尔德隆和古典作家所虔诚期望的，此剧各个人物命运的上方都开辟了巨大的空间，人物命运处于时代的天空，德国其他悲剧都没有如此广阔的天空，没有一部悲剧像它一样自然地从古希腊城市露天市场的木板房、从节庆和献身行为中发展。在这悲剧片断里，古希腊世界通过灵魂的激昂意志得到了再现。

荷尔德林的诗歌

> 纯洁的源头是个谜，诗歌也几乎不能将谜底揭开，因为你初始时怎样，后来一直就是怎样。

古希腊有四行——火、水、风和土，荷尔德林的诗歌只是具备其中的三行，唯独缺土，缺这个暗淡、富于黏性、能连接能塑造的要素，缺这个柔性和刚性的象征。他的诗是从冲天的熊熊烈焰中诞生的，是扶摇向上、永远升天的象征。它轻如空气，永远似行云飘飞；如飒飒风鸣，又像洁净透明的流水。它五彩斑斓，永不停歇，上飘下浮，永远是创造性的灵魂的呼吸。他的诗章既无尘世之根，亦无经历的附丽，对艰难而丰沃的大地总是怀着明显的敌意。诗中充满着没有家园、没有宁静的无奈心绪，充满着类似于一会儿使欢欣的朝暾透红似火，一会儿又使忧愁的阴霾漆黑一团的天际流云。从那些忧郁集结的诗中常常出现煽情的闪电和预言的霹雳。然而它们总是向上遨游太空，一贯摆脱尘世，情感可以对它会意，感官则不能达。荷尔德林有一次谈及诗人时曾说："他们的灵魂在歌中飘扬"，在这飘扬和翔浮中，经历全然化为音乐，恰似火化为烟。一切都是指向上方："灵魂受热的鼓荡而升腾。"感情因物质的燃烧、气化和神化而升华。在荷尔德林的概念里，诗歌便是类似泥土的固体物质变为化解的灵魂，变为世界灵魂的升华，但从来不是压缩、推翻和

尘俗化。歌德的诗，即便是最涉及灵魂的一类仍然总是物化的东西，它让人感到它的丰富，完全可用一切感官将它把握住（荷尔德林的诗则飘逸难捕）。即使诗歌得到升华，他也从来摆脱不了那么一点人体的余温，时代和同代人的香味儿，尘世和命运的咸味儿，总之，诗中包容约翰·沃尔夫冈。歌德的部分个性以及他的一片世界。荷尔德林的诗有意识地非个性化，“个体与纯粹相克”，他说得既含糊又明白。由于他的诗缺乏物质，所以这诗就具有一种特殊的静力，它不是在自身内部盘旋，而是像一架飞机通过推力保持不变状态。总有一股天使般的感觉向人袭来，这纯洁、雪白、无性别、飘飞的天使，让人总感觉这是超越人世的飞升，这是一个在自己的诗歌旋律中失去重量并得到拯救的极乐之人。歌德完全从人间出发而创作，荷尔德林则超越人间，对他来说（诺瓦利斯、克阿兹和其他所有早逝的天才也一样），诗歌就是克服重力，把表达化为声调，回归壮潮般的大自然。

土，沉重、坚硬，是宇宙的第四要素。我已经说过，荷尔德林那添翼的诗歌形象是缺乏这一要素的。对他而言，大地总低下卑劣、是他躲避的敌人，是一种劝他安于平庸的重力。然而，大地对艺术家来说，也蕴藏着神圣的艺术力量，它带来强度、轮廓、热量和重量，也给那些善于对其加以利用的人带来充盈的神性。波特莱尔完全选取客观物质对象，饱含激情而创作，他或许是荷尔德林抒情诗的反面极端。他的诗完全是缩聚而成（荷尔德林的诗则是溶解而成），作为思想才智的雕塑品，他的诗与荷尔德林的音乐一样也是不朽的，其诗厚重，却似水晶般的清澈，并不亚于荷尔德林诗歌的洁白透明。他们两位的诗面面相对，宛如地与天，宛如大理石与彩云相对，然而在二者的诗中，生活是以雕塑和音乐的形式、以一种完整的形式加剧和变化的。一种美好的过渡流注在二者那依附或化解的无穷变体中，但它们是极限，即缩聚和化解的极限。荷尔德林的诗中，具体事物化解——或者像他学着席勒的腔调说：“对非

本质之物的否定”——如此彻底、客观之物消灭得如此干净，以至于常常是些无题诗。让我们试读他的莱茵河、美茵河及涅卡河三颂诗，以便了解他的景物也失去了个性：涅卡河滚滚流入他梦想中的阿提卡①海，希腊寺院在美茵河畔闪光，他本人的生命化解为象征物，苏珊娜·龚塔尔特变成了狄俄蒂玛的不确定形象，德国故乡变成了神秘的古日耳曼国：没有丝毫的尘俗气，他本人的命运在抒情的燃烧过程中没有留下任何渣滓。荷尔德林不像歌德，其经历不入诗，而是在诗中气化，彻底消融在云端和旋律中，了无痕迹。他不把生活转化为诗，而是逃避生活，遁入诗中，亦即遁入更高、更真的现实。

缺乏大地的力量、缺乏感觉的确定性和雕塑形态不仅使荷尔德林诗歌的客体和目的物失去了形体，而且语言介质本身也不再有泥土气息，不再是丰饶、有味、饱蘸五彩、具有重量的材料，而是一种透明、柔软、云彩一样的东西。“语言真是过于丰富”，他有一次让笔下人物徐培利昂如是说，不过这只是一种“心向往之”的认识罢了，其实荷尔德林的词汇根本不丰富，其原因是他拒绝从丰满的河中汲水，而只从纯净的泉水里摄取，节约而平淡地使用经过挑选的词汇。他的抒情诗的语言财富也许不及席勒的十分之一，不及歌德语源学词汇的百分之一，歌德用结实的、从不怕难为情的手从民间和集市上的大众之口获取词汇，抛弃它的外部形态，加以雕凿革新。荷尔德林的语汇源泉——不可言明的纯净并经过筛选——根本不是奔泻的河川，它没有多样性，没有极细微的色彩差别。

他自己也完全明白这种执拗的局限性和放弃感性的危险。“我缺少力量，更缺少轻快；我缺乏观念，更缺少识辨观念的细微差别；我缺乏主调，更缺乏各种有规则的音调；我缺乏光明，更缺乏黑暗，这一切都是因为我害怕现实生活中的平庸。”他甘守贫乏，宁愿让

① 阿提卡为古希腊一个州，其首邑为雅典。——译注

语言禁锢在某一范围，而不愿从混杂人世的丰富语言中吸收少许以充实他的神圣领域。对他来说，不加雕饰、和谐、纯真宏伟的声调比抒情诗的语言世俗化更重要，人们不可把他的概念中的诗视为尘世之物，而应想象为神物。他甘冒单调之危险，而不屑作不纯真之诗。对于他，说话的纯真比财富更重要。所以一再重复出现诸如“神的”、“上苍的”、“神圣的”、“永恒的”、“极乐的”等等定语（卓越地变化使用），他只把那些被古希腊罗马文化神圣化了的、内涵华贵的词汇吸纳于诗，而排斥那些服饰上沾有时代气息、尚存民众因拥挤而散发体热、由于使用过多而显单薄的语汇。他有意选取那些如云似雾的词语，那些如敬神之香在周围散发某种神灵和庄严的幽香、具有祭祀性的词汇。这类飘浮不定的词汇形象完全缺乏坚实性、可领悟性、造型性、雕塑性和感觉性，他选词从不按重力、色彩力，也就是说不把它们当成可以使人感觉出某种东西的介质，而是按其飞行力、推力，也就是把它们当成使人对事物失去感性的载体，从下界进入上界，进入极度兴奋的“神界”。“极乐的”、“上苍的”、“神圣的”等等定语，这些天使般的词汇，我要说它们是无色的，像一块空白银幕和船帆，正像张满节奏的暴风和欢欣的呼吸的船帆，它神奇地鼓胀起来而向上运载。荷尔德林的诗从来不要形象生动，而是要完全变成光（所以它也没有实体的投影），它不要通过叙述让人看到人间的现实之物，而是让人看到非感性的东西，由灵魂感觉进而想象进入天国。所以说，荷氏之诗具有决定意义的乃是向上突进。它能吸引大众，正如他有一次在论述悲壮的颂诗时所说：“在天国之火里，纯真的灵魂、纯真的热忱超越了自己的范围。”他的颂诗开头数行一贯给人一种短暂、突然而快速被推开的感觉，诗句必须首先脱离生活的平淡，以便进入适合于它的意境。人们看到歌德的散文（特别是青年时代的书简）和诗歌之间没有明显的过渡和转折，他像两栖动物生活在两个世界：散文和诗歌，肉体和精神。荷尔德林不善言辞，其信函和文章在使用哲学用语上常有失当

之处，呈现瑕疵，这类散文不同于他的出于本性的演讲，显得笨拙，而演讲神奇轻快，就像波特莱尔诗中的那个“信天翁”在地上举步维艰，却能在云端快乐飘浮和安歇。荷尔德林一旦被推入兴奋状态，口里的韵律就如潮水泛滥，似亢奋的呼吸连绵。艰深的句法绝妙地交错相连，令人眼花缭乱的倒装句文采飞扬，具有魔幻般的轻快。“飘拂的歌”有着闪光的、煽动作响的翅膀，如纯净物和蝉翼一般透亮，让人看到太空及其无尽的蔚蓝。对于别的诗人来说，一贯地保持高雅的状态和洪亮的歌吟实属罕见，而对于荷尔德林则是十分自然之事。《恩培多克勒斯》和《徐培利昂》一直保持着韵律，没有一行文字坠回人间。对于这位狷介之士已不存在平淡：与生活的平淡相比，他出口成诗，就像在说一种陌生的语言。

荷尔德林并非一开始就是这样壮美，这样彻底摆脱平淡，这样在太空中自由翱翔。当恶魔、即他内心的原始暴力排除了知觉之后，其诗的力度和美感才日渐增强。荷尔德林初创的诗歌是没有什么值得称道的，尤其不具备个性：内部的熔岩被压在地壳下尚未喷发。这个初试者仅是模仿，模仿到了令人不能容忍的地步。这学生不但从克罗普施托克那里借来诗节的形式及思想特征，而且毫无顾忌地把别人的颂歌整行整节地塞进自己的诗集。不久，席勒的影响波及到图宾根修道院，荷尔德林“不可理喻地依附”于席勒，乃被席勒拖进自己的思想世界，拖进古典主义氛围，拖进押韵形式及诗的卓厉奋发之中，唱诗者的颂诗旋即变成席勒式的颂诗，音调悦耳，字斟句酌，充满了神秘而显得汪洋恣肆。在这里，模仿岂止只是赶上原作，而是超越席勒大师了（我至少觉得荷尔德林的《致大自然》比席勒最优美的诗还要优美）。在这类公式化的诗章里，那刚刚出现萌芽的悲歌音调业已表露出荷尔德林最具个性化的韵律，他只需强化这一韵律，完全献身于向上和向理想的热情，抛却仿古典主义风格的形式而代之以真正的古典主义形式，即不受韵脚约束的自由、率真的形式，——那么荷尔德林的诗就诞生了，这“飘拂的

歌”、纯粹的韵律就诞生了。

最终，他扔掉了从席勒处吸收来的结构体系的残余，认识到真正的抒情诗无一定之规和傲慢向上的音韵节奏。如果说贝梯伦的报告总是不可靠的话，那么在辛克莱的一篇小说中作者让荷尔德林说出了自己的大实话：“灵魂只能从激情中产生，韵律只服从于灵感，又使灵感变得生龙活虎。谁要获得写神诗的修养，谁就必须承认至高无上的灵感对自己是没有规则的，必须把规则交给灵感；不是我要怎样，而是你要怎样。”荷尔德林首次挣脱诗歌领域的理性主义，原始力令他惊喜不已。自从那充沛的恶魔力量宣布脱离法则并拥有自己的韵律，它就雷鸣似的、有节奏地奔突而出，这时才从他的生活及语言的深处迸涌着他的本原的音乐韵律，荷尔德林在谈及这种混乱、粗暴然而却富于本人个性的力量时说：“一切都是韵律，人的整个命运是神的韵律，正如每件艺术品也是一种独特的韵律一样。”抒情诗的一切构思规则消失了，只有荷尔德林的诗歌在弹奏美妙动听的旋律，德国的抒情诗中，几乎没有什么作品可以与他那完全受韵律支撑的诗歌比肩。席勒的每一行诗，歌德的大多数诗均可译成别的语种，荷尔德林的诗则不能移植，因为就是在德语里，他的诗在那个彼岸也是力戒具体表达的。他的最大秘密是魔术，是语言中一个不可仿造、神圣、绝无仅有的现象。

荷尔德林的韵律与瓦尔特·维特曼(他与此人在选取大气磅礴的词汇方面常常是相似的)那种稳定的韵律迥然不同。瓦尔特·维特曼写作伊始便找到了自己的基本节奏和诗歌的语言形式，嗣后一直以这一韵律创作，十年、二十年、三十年、四十年一以贯之；荷尔德林的语言韵律则不断变化、不断增强、不断拓宽。这韵律愈来愈铿锵、华丽、粗犷、富于冲击力、混乱无序、暴风雨般剧烈。它初似涓涓泉水，淙淙流淌，是一种漫游式的旋律，终则如瀑布，怒吼飞泻，声震山野，壮丽无比。他对这旋律驾控自如并能使之美化，以致这旋律的洋溢和爆发无不神秘地(尼采的情形也是这样)与内心的

自我毁灭、与理智的混乱紧密相连。当逻辑思维松弛时，这旋律就更加放纵。诗人终于不能遏制从自身猛涨的狂涛巨浪，被其淹没，成了它的尸体，在诗歌的疾速水面上漂流而去。这种韵律的自由发展，摆脱窠臼及自我美化（以牺牲逻辑关联和思想定则为代价）在荷尔德林的诗中有一个渐进的过程：他起先推开铿锵的韵脚，继而蹦坏诗的章节套在宽阔胸围上的过紧的衣裳，这时，他的诗赤裸裸地仿古典主义，充分发挥其体态之美，宛如一名希腊赛跑者，急匆匆奔向永恒。对这位灵感的人来说，随着时间的推移，所有拘束的形式都嫌狭窄，所有的深度都嫌肤浅，所有的语汇都嫌模糊，所有的韵律都嫌音调沉重：抒情诗大厦最初的古典主义规律坍塌了，思想越来越忧郁、强大，它似暴风雨一般向上发展，韵律的吸气也越来越深沉、饱满，大胆的语汇倒置常常用一个句子把整段整段诗串连在一起。诗中生出歌，生出颂扬的呼号、预言的观察、英雄的宣言。世界对荷尔德林开始神秘化。欧洲、亚洲、古代德国、心灵的梦境像彩云一般从虚无飘渺的远方渐渐明亮，在震撼人心的偶成之作里，魔幻的关联使远方和近处、梦境和经历变为姐妹。“世界变为梦，梦变为世界”——诺瓦利斯这句关于诗人的最终化解之语对荷尔德林来说终于兑现了。他不再抒发个人的情感。“情诗是疲累的飞翔，”他在那些日子里写道，“另一类诗是祖国圣歌，高尚、纯洁而欢畅。”于是，在他充沛的感情中，一种新生的激情宛如火山爆发，为自己开山辟道。他开始转入神秘：时空沉入紫色幽暗，未来完全献给灵感，这已经不再是诗，而是诗的祈祷，它燃烧着闪电的火花，笼罩着神谕的雾气。荷尔德林创作初期那股青年人的热情遂变为魔幻的陶醉、神圣的疯狂。这类伟大诗篇贯穿着神奇的类似无路可寻的东西：它们在浩淼无极的海上航行，无舵操纵，只听命于大自然的伟力，听命于来自彼岸的声音。每首诗是一只“醉醺醺的船”，它歌唱着，用破碎的桨拨奔腾之水。末了，荷尔德林的韵律过于紧

张，以致断裂；语言过于浓缩，以致语义不清，仅存“来自多多那①预言神林的声响”。这就是说，韵律强暴了思想，它“像酒神变得痴呆，神仙似的，没有规则”。

诗人和诗歌二者均过了头，力量过剩地注入永恒。荷尔德林的灵魂遁迹于诗，无影无踪，而诗的灵魂又消逝在混乱的朦胧之中。一切凡俗的、个人的、形式的东西均耗尽，终于自我毁灭：只有他最后的话语把妙音吹拂，使之进入神秘的太空，空灵无限。

坠 入 永 恒

恩培多克勒斯粉身碎骨，
于是一颗星儿壮观地陨落，
山谷被其光辉陶醉，
为之粲然。

荷尔德林三十岁时踏进十九世纪的门槛。充满苦难的几度春秋使他写就扛鼎之作，他找到了抒情诗的形式，创造了伟大诗篇那英姿勃勃的韵律，他的青春在徐培利昂这个梦想者身上得到永生，他的心灵悲剧在《恩培多克勒斯之死》里进入永恒。他从未跃升到如此高度，也从未如此接近毁灭，因为曾似强大推力把他送到超越生活的高空的波涛此时开始急剧下落了，他本人预感这迫在眉睫的式微衰败，知道：

① 多多那，古希腊城名，因宙斯的神谕而闻名。——译注

那神奇的渴望，
抵抗着意志，引领他这个无舵者，
翻越座座悬崖再把他推进深渊。

创作了如此高尚的作品也无济于事，他渴望爱，但收获的却是不被人理解，因为

存在着蒙昧的一代，
他们既不愿倾听神化的英雄之声，
也不愿景仰
纯洁的、无处不在的上帝的容颜。

他到了而立之年依旧在别人家的餐桌上吃赏饭，依旧身着候补牧师那件陈旧的缁衣，依旧靠渐入老境的母亲和风烛残年的祖母度日，她们依旧给他这个无助者织袜子，添衣衫。这时，他在洪姆堡，决心要像当年在耶拿一样，“天天勤奋”，用节省下来的钱勉力支撑写作生涯(唯一适合于他的！)想赢得祖国的广泛关注，想叫人佩服，“使人们打听我的诞生地和我母亲的情况”。然而没有结果，一无进展。席勒一如既往，有时以一种贬低性的奖掖姿态把他的某一首诗选入年鉴，而拒斥其余。世间对他保持沉默，这逐渐摧折了他的勇气。他内心深处知道，“人们即使对神圣不尊重，而神圣的总归是神圣”，然而一旦他无处诉说他相信世界，那么要保持这相信就愈来愈难了。“倘若我们的心不再拥有心爱的人们，它也就不能保持对人类之爱。”他的寂寞——长期以来成了他的充满阳光的堡垒——而今俨似严冬，僵硬似冰。“我沉默，沉默，身上的负荷越来越重……它使我的思想黯淡，真是无可抗拒啊。”他如是叹息，还有一次在致席勒的信中说：“冬天包围着我，我冻僵了，我的天空是坚冰，我是石头。”然而无人将温暖送进他的孤寂，“依旧相信我的人

实在太少”，他绝望地诉说道，慢慢地，他甚至连自己也不相信了。那至圣之物，那自童年起就成为他生活的原始使命的诗歌，现在对他似乎失去了意义。他开始怀疑诗歌。朋友远离。渴望中的荣誉始终缄默。

我常想
与其没有同志，与其这样等待，还不如睡眠。
我不知道做什么，说什么，
在这贫瘠的时代，诗人何为？

面对这坚如钢铁的现实，思想委实软弱无力，这，他再次亲身体验到了。他再次低下被压得疲惫不堪的肩膀，套上枷锁，把自己卖到“古怪的生活”里，因为他不可能“仅靠写作为生，倘若他在这个领域不愿供人使唤的话”。在去瑞士当家庭教师前，他返回故里，时间是在欢乐的秋季，接着，与朋友在斯图嘉特市度过“秋季庆典”，然后依旧穿上那件破旧的教士服，到瑞士的豪普特维尔当家庭教师，每天侍候别人去了。

荷尔德林那颗富于预见的心知道太阳行将西沉，自己的薄暮将至，毁灭迫近。他沉痛地同青年时代告别：“青年时代啊，你的灼热消失了。”此后，他的诗里弥漫着晚间那令人战栗的清凉。

我还勉强存活。
夜间散发着寒气。
我似阴影在此，悄无声息，
颤抖的心暂且休憩。

羽翼被折断了。他只有在诗歌的翱翔中才拥有真正的生活，可现在他失去了平衡。他不得不对此付出代价，“表面气质和整个心

灵、爱情和工作均遭受现实的破坏”。他前额上那熠熠生辉的天才光环不见了，他战战兢兢地离群索居，躲避别人，与人交往几乎对他是件尴尬的事了。他保持自我的力量愈弱，痉挛的恶魔在神经里跳得愈凶。于是，荷尔德林的敏感呈现病态，每件小事都可能使他受刺激。他一反过去做作的谦恭之态——平时把它当成甲壳以自保——因为他——过于敏感、被生活击败的人——认为自己现在无处不受“侮辱和轻视”。对于每种气氛的改变，他的身体都会作出强烈反应，要么倦怠，要么发火。本来他在精神上是不满足的，“神圣的不满足”，可现在整个气质显现一种神经衰弱式的冷漠、精神的危机和灾难。他的表情越来越神不守舍，情绪越来越呈跳跃式。曾经清亮的眼睛在凹陷的脸颊上方开始不安地闪着火花。烈火在本性中蔓延，不可阻遏，恶魔赢得越来越多的力量以制服这个牺牲者，他“内心积聚着不安”、“震耳欲聋的吵闹”。恶魔把他从一个极端赶到另一极端，从热到冷，从极度兴奋到绝望，从银色的上帝情感到黑色的忧郁，从一个地方到另一个地方，从一个城市到另一个城市。高烧似的激动从神经过渡到思想，最后又蔓延到诗歌。他的变化无常愈益明显地表现在作诗时联想松散，不能集中思考某一问题，不能逻辑地展开某种思想。他被驱赶着。从一间房到另一间房，从一种想象到另一种想象，从一个观念到另一个观念。恶魔的烈火是不会停止燃烧的，直到把荷尔德林整个思想彻底烧尽，仅存变焦的躯体支架。

在荷尔德林的病理中，不存在有明显症状的精神崩溃，不存在精神健康与精神疾病的明显分界线。恶魔的力量耗尽他清醒的理智也不是像森林火灾那么突然，而是慢慢从内部燃烧，宛如炭火。只有他本性中与诗歌的联系最为密切的神性部分才像石棉一样抵抗着火：他对于诗的深刻见解影响深远，大大超过他疯癫的寿命，他的诗歌韵律比逻辑寿命长，节奏比词语的寿命长。荷尔德林在医学临床上或许是唯一的病例，诗中的理智历久不衰，在身心备受摧

残的情况下竟产生完美之作。这与大自然的某种(绝少)情况相似:一棵被雷电击中的树直至根部碳化了,然而那个幸免于难的最高枝桠竟存活很久。荷尔德林是逐步过渡到病态的,不像尼采那棵直刺智慧星空的大树突然倒下,他像一块石头一块石头地剥落,基础松动,缓慢地陷入无知觉深渊。特别是他的外部行为举止烦躁不安,愈演愈烈,频频发作。他在早先的工作岗位上一干就是数月,甚至数年,现在别人对他的邀请信变动频繁。原来在瓦尔特豪森、在法兰克福曾滞留数年,如今在豪普特维尔、在波尔多克斯仅小住四周。他生活能力差,越来越失控,且爱攻击别人。这样,生活又把他扔回母亲的屋里,像丢下一只废弃的船,这儿永远是他漂泊四方的出发滩头。这时,他自然极度失望,像个沉船遇难的人向自己青年时代的命运塑造者席勒伸手示意,再次给他写信,可席勒未复,任其沉沦,于是,这位孤独者宛如一块石头堕入命运的深渊。他,不可教育的人再次浪迹远方去教育那些孩子。别时黯然神伤,似乎提前作了诀别。

此后,他的生活被蒙上面纱,他的历史变成神话,他的命运变成传奇。但人们还是知道,他"在美好的春季徒步游历"了法国,"在奥维克纳山的可怕的雪峰过夜,在暴风和荒芜中,在冰冷的寒夜,他把装上子弹的手枪藏在身边,躺在粗陋散乱的床上"(他本人如此写道)。人们得知,他到达波尔多克斯后去了德国领事的家,以后又突然离开。此后好像一片云彩飘落,罩在他的身上,使他蒙上阴影。他的行踪,已叫人难辨真伪了。几十年后,巴黎的一位女士说,她瞧见荷尔德林进了她的花园,兴高采烈地在同大理石神象对话。荷尔德林就是女士所说的那个异乡人吗?有人说他在漫游的回程中,一次中暑使他失去知觉,"自然界强有力的四行之一——火袭击了他",他在谈论自己时也说:"阿波罗打击他",两种说法不谋而合,颇富象征意味。然而,这是不是真的呢?途中真有强盗抢了他的衣服和最后一点盘缠吗?这些问题均无答案,一层云翳遮蔽了

他回乡的情形、死的情形。但有人知道一件事：一天，在斯图嘉特市，马提松[①]家有位来客，脸色惨白如尸，瘦骨嶙峋，目光空洞而粗野，须发皆长，衣着如乞丐，他见到马提松就像见到幽灵一般后退，他以模糊低沉的声音喃喃道出自己的姓名，“荷尔德林”。这只弃船破成碎片了，生命的废墟再次漂返母亲之屋，然而，信心之樯、理智之舵永远被摧毁了。从这时起，荷尔德林的精神一直生活在无尽的黑夜，这黑夜只是间或才被神秘、销魂的闪电照亮。和别人谈话时，他对明白浅显的意思并非都能领会，与他人通信，把最简单的意图表达得盘根错节，越来越不能向世人表明自己的本性了。他清醒的实体一层一层剥落，完全失落了个性，他成了恶魔对他耳语的、但不为自己知觉的崇高话语的阐释者和传达者，用尼采的话说是传达“彼岸命令的嘴”。人们小心翼翼躲避他（因为他的神经常常过度兴奋，像一只挣脱锁链的动物），要不就嘲讽他。只有贝蒂娜和辛克莱才从这位“卖给了天堂监狱之人”的那种类似动物的气息氤氲中尚能识别出上帝的存在，正如贝蒂娜曾经从气氛中预感到贝多芬和歌德身上存在天才一样；至于辛克莱，那是与他相知甚稔的俊友。漂亮的预感者贝蒂娜写道：“我确信，这个荷尔德林必定被一种神力的潮水所淹，这神力便是语言，它以超强而快速的倾泻淹没了他的感知，致使感知沉溺其中，大潮过后，感知被削弱和扼杀了。”关于荷尔德林的命运，谁都没有像君德罗德说得那么切中肯綮，给予那么高尚的评价。关于那类恶魔谈话（我们不得而知，就像我们失去了贝多芬的一些临时之作一样），谁都没有像君德罗德那样超群地作了报道，即报道了人的心灵对这类谈话的反应：“听他讲话，就像听见风的呼啸一样，他一个劲儿咆哮地朗诵颂诗。朗诵一中断，就像风转了向似的。然后似有一种彻悟将他缚住，以致人们会丢掉‘他疯癫’的这一想法。他有关诗和语言的见解听起来就像在

① 马提松（1761～1831），德国抒情诗人。——译注

阐释语言中的神性之神秘。然后，一切重新消失在黑暗中，再往后，他在错乱之中困倦了，还说了一句，他‘是不会成功的’。”有时，荷尔德林的整个身心沉醉在音乐里，坐在钢琴旁长达数小时之久（尼采在最后的时日也是这样），弹奏的手指不断努力捕捉和音，好像要把那些充塞在他疼痛的头部并喧嚣不已的永恒旋律抓住；要不就独白似的吟诵一些话语和诗歌，总是节奏鲜明。这个起初被诗歌吸引的狂喜者慢慢被悦耳的潮水冲走了，好比他的患难兄弟莱瑙诗中那些唱着歌儿的印第安人被冲下咆哮的急流。

他的母亲和朋友们惊恐不已，却“对这一不可理喻的奇迹怀着敬畏之情”，他们起先让他住在母亲家和别的市民家里。然而，病魔愈益猖狂，理智的死亡伴随癫狂发作，烈焰在熄灭前，仍在危险地升腾。他们无奈，只好把他送进医院，然后又交给朋友，最后被送进一位诚实的木匠之家。他体内燃着凶恶之火，长达数年。但一旦痉挛缓解，荷尔德林又变得像孩子般的幼稚和温和，精神的暴风骤雨又消失在沉沉的昏暗中，悄无声息。他依旧能忆及某些事情，但却忘记自己。失去了思想的躯体依然能像隔着一层梦幻的纱巾，感知春季里大自然温柔的善举，呼吸着田野馥郁的空气。寂寞的心脏依旧在被烧灼的躯壳内跳动四十年，但这也只是恍如幽灵的本体的影子在拖延时日罢了。荷尔德林——神圣少年——早已被神推入云端，正如奥利斯岛上的伊菲格尼娅。他的生命得以升华而活在另一旷野。

在时代混浊的潮水上，不知不觉漂流长达四十年之久的只是他思想的尸体和没有形状的、幽灵似的影子，他不知道自己，有时自称“图书馆馆员”，有时自称“斯卡旦奈利”。

紫色的幽暗

即使在黑暗中也有生机盎然的想象闪光。

神魂颠倒的荷尔德林在黑暗年代创作伟大、销魂的诗作《夜歌》，这是世界文学闻所未闻的作品，在所有时代，或许只有威廉·布莱克的预言性书籍可与之相比。布莱克也是神的孩子、信仰上帝的人，时人称其为“时运不济的疯子”，“由于他不攻击人而免受禁闭”。他们两人的创作都是根据恶魔的指令而形成的魔幻作品，语义本来明显而偏要弄得模糊，这也是依从恶魔那佳妙的原音所致。布莱克的诗歌（他的画也是如此）在心的朦胧状态中变得玄奥，它像一位牧师，陶醉在罕见的眼光中——这眼光览尽德尔菲峡谷中的烟云百态，——痉挛地、结结巴巴地说出峡谷深处的话语；而在荷尔德林，那富于创造力的恶魔则从业已熄灭的思想的火山口扔出火热的熔岩和闪光的石块。在荷尔德林这些魔幻诗里，说的已经不是实用语言、人的语言和人间的交际用语了。他，这个千里眼已被置于可怕的氛围里：

在预言的山四周
河川和山谷排闼而开，
这人便可遥看东方及其变化万端。
忠实的想象自天而降，
神的箴言从他那里雨点般下落，不可胜数，

在内心的神苑中鸣响。

从梦的语言变为悦耳的神的宣告,"在内心的神苑中鸣响",即彼岸之音,一种战胜自我意志的意志:诗人在此已不是说话者和行动者,而是不自觉传递原语的使者。恶魔,亦即原始意志从已显厌倦的思想中把语言和意志强行夺走,曾经是清醒的荷尔德林走远了,"不在这儿了",恶魔利用他失去知觉的身体宛如利用一张空洞的假面。

这类夜歌,即这个半疯子创作的千里眼式的即兴片断不是从尘世范围产生、不是从可以普测的东西中产生,它们是流星的金属,充满非尘世发源地的魔幻力量。每首诗都像一种由有意识的和无意识的艺术悟性编就的织物,一会儿织进这种纬纱,一会儿又织进那一种。正常的本性发展过程(比如歌德)会产生这样的典型现象:到了成熟的年纪,技术的纬纱超过灵感的纬纱,艺术——本来是一种知情会意的想象——就变成睿智的高超技能。荷尔德林则不然,他的诗里总是灵感的、恶魔的、天才即兴的纬纱增强,而理智的、艺术性的、谋利的经纱彻底断线。诗行相互交叠涨潮,只按照音调鸣响,这音乐的狂涛淹没一切堤岸、间隙和形式,因为这节奏已经自我美化了,原始力流回永恒之境。有时还可以感到荷尔德林——被拉走失去自我的人——对这超力作某种抵抗,发现他费劲地抓牢某种灵感并使其升华,然而,形成的巨浪总是从他那里把塑造了一半的东西冲走,于是他感叹道:

啊,我们了解自己太少,
上帝统治我们内心。

这个无能为力之人越来越丢掉了诗之舵轮,他在谈论那个把他从自身拉走的超力时说:"结局就像溪流,它从我这儿夺走的东

西有亚洲那样幅员辽阔。”好像他头脑的把握力量全部瘫痪了，思想松散地落入空虚：美好的、勇敢高翔的激情最后以糟糕的讷讷不语结束。说话的线索扭作一团，前言不搭后语。这个易倦的人常常由于思想突然衰颓而使得刚刚开始的思路中断，然后用显然笨拙的颤抖的手打着手势作无助的过渡，一面说些“即是”、“这是”等平淡的话语，要么就罢念地说“还有许多要讲”，以此疲倦地提前结束讲话。

然而，这些往往缺乏思想外部联系，表面结结巴巴的声音通过一种高层的意义魔幻地联系起来了。偶然灵感的藤蔓像“杂草丛生”似的占据着思想，这思想已无能力铆接各个细部，然而，荷尔德林在其有节奏的踉跄中，往往可获得言论的深度，尽管讲话时他并不清醒“神的箴言如雨点般下落，在内心的神苑中鸣响”。他的新诗，亦即颂诗在崇高的混乱中失去了清晨一般的明晰，失去了轮廓的纯真，但恶魔灵感又通过灵魂的突然打闪对失去的东西给予补偿。从此，荷尔德林诗歌中的恍然大悟有如雷雨、有如闪电。它们持续的时间短暂而意外地从颂诗那幽暗而华丽的云海中突如其来，然而却照亮无边无际的视野。就在这进入无路之境的神奇漫游中，就在坠入深渊之前，还出现了一个奇迹：在道路深处的迷宫里，荷尔德林摸到了他在感觉清醒之时遍寻而未得的东西：希腊的秘密。他年轻时曾经在童年梦想中的每条马路上找寻他的荷拉斯①，白费力气派遣徐培利昂在当代和过去时代的一切海滨找寻它，他也为此恳请过恩培多克勒斯，透彻研究过智者的著作，以至于“研究希腊人”取代了“同朋友交往”。他给祖国和时代留下如此陌生的印象，就是因为他一直奔波于寻求梦中希腊的旅途。对于思想的这一迷恋，他本人亦感惊异，他不时自问：

① 荷拉斯为希腊的古名。——译注

是什么将我
桎梏在那古老而快乐的海岸，
以至于我爱他甚于爱祖国？
因为我像被卖给天堂监狱一般，
被卖在阿波罗曾行走过的地方。

在知觉的混乱中，在精神的极度分裂中，希腊的秘密蓦然向他闪烁着炽光。品达①把他这位伟大的疯人引向颂诗的陶醉之境，就像维吉尔②引导但丁一样。在铿锵的诗歌中，在品达和索福克勒斯③的如乱石堆积的转述中，荷尔德林的语言高于"希腊通"和阿波罗神的明晰。米肯尼④城的巨石，一种神秘的古希腊文化的巨石移动了悲剧节奏的位置，耸立在我们这个温热的、在艺术方面已是暖烘烘的语言世界。不是越过语言的此岸到彼岸去抢救一个诗人的词语和一首诗的明确含意，而是再次以原始力点燃了创作激情的热忱内核。正如盲人有更加明晰清醒的听觉、一个死亡的感官会促使其他感官更加敏感一样，艺术家荷尔德林的思想自从清醒的理智之光熄灭之后便对深层的韵律力量无限敞开：他以无拘无束的勇气对语言进行压缩，直到它的每个细孔流出韵律的血液；他折叠句子结构的骨骼，使其更具柔性，然后又用铿锵悦耳的节奏使其张力变硬，于是，荷尔德林那混乱的断简残篇的诗文比完满本身更完满，这情形恰似米开朗基罗因半成形的石雕更显完满一样。在这些断简残篇里，不再是诗人单一的声音，而是响彻寰宇的伟大的圣歌。

荷尔德林的思想如此辉煌地沉入紫色幽暗，沉入黑夜。正如他

① 品达（前522—前422），古希腊抒情诗人。

② 维吉尔（前70—前19），古罗马诗人。

③ 索福克勒斯（前496—前406），古希腊悲剧诗人。——译注

④ 米肯尼，古希腊城名。——译注

的天才一样，他的恶魔也狂热奔放，忧郁中带粗野，具有神的造型。当恶魔在其他诗人处冒出来，火焰往往因劣质酒而呈深度混浊（格拉贝、君特、费莱纳、马罗维），或者火焰中掺杂自我麻醉的焚香（拜伦、莱琐），荷尔德林的陶醉则是纯洁的，所以，他的赴死不是毁灭，而是英雄式的回归永恒。他的语言消失在韵律里，他的思想消失在伟大的幻想里，总之：他化解在自己本原的得心应手的境界里。他的沉沦是音乐，他的仙逝是圣歌，宛如《浮士德》中的欧伊福利昂——诗歌的象征、德国和希腊天才的悲惨儿子，——只是被摧残的身体坠入死亡的黑暗，而灵魂则呈银色向上飘浮，向群星飞升。

斯卡旦奈利

他走远了，不在了，
他走入迷途。因为天才太善良，
于是，神的谈话即为他的谈话。

凡人荷尔德林被疯癫的浮云托载四十个春秋。在此期间，停留在他身边唯有他那个可怜巴巴、渐入老境的影子形象斯卡旦奈利，他以斯卡旦奈利这个名义在乱糟糟的纸上写诗，手自然不是灵活的。他忘记了自己，世界也忘记了他。

这个斯卡旦奈利住在那位诚实的木工师傅的陌生房间里，直到十九世纪四十年代。岁月不知不觉地抚摸他昏暗的头，曾一度飘扬的金黄头发终因岁月的触摸而变得灰白了。外边的世界正在崩坍和变化：拿破仑突入德国，后又被逐出，后又从俄国被赶到厄尔

巴①和圣赫勒拿②，在这里，拿破仑像一个被囚的普罗米修斯活了十年，然后去世，成为传奇式人物。对这事，居住在图宾根的孤独者荷尔德林一无所知，他当年曾经讴歌拿破仑这位“英雄”。他青年时代的主宰者席勒在夜间被手艺工人沉入墓穴，其遗骸年复一年腐烂了，墓穴被毁坏了，歌德手捧这位挚友的头盖骨，陷入沉思。然而，荷尔德林这个“天堂囚徒”已不懂得“死”这个词了。歌德后来也走了，这位八十三岁的智者是继贝多芬、克莱斯特、诺瓦利斯和舒伯特之后仙逝的。魏普林格当年曾经是大学生，常常登门造访歌德，这时他自己也被入殓，而荷尔德林还在过着“蛇一般的生活”。新的一代人出现了，荷尔德林过去失踪的儿子徐培利昂和恩培多克勒斯终于漫步在德国大地，受到人们的喜爱和赞扬。对此，没有任何消息灌进这个图宾根人的思想坟墓。他淹死在时代的彼岸，时代的节奏中。

间或有一个陌生人或好事者想见一见这个传奇式的隐士。紧贴着图宾根古老的城市塔楼有一间小房舍，楼上凸出的悬室即为斯卡旦奈利的蜗居，窗户装有铁栅，可眺望室外景物。诚笃的木匠家人把来访者领到上面一扇小门边，就听见门后有人说话，里面别无他人，只有病人在不停地喃喃自语，且语言高雅，他像唱赞美诗似的语如连珠，但显得混乱，不明其义。有时，这个精神错乱者也坐在钢琴旁，一弹就是数小时。然而他已找不到次序，音响已不再丰富多彩，只是一种死板的和谐，老是执拗地、狂热地重复着同一个贫乏的简短旋律（长长的指甲在走调的琴键上弹奏着，宛如幽灵）。但不管怎样，这总是一种音调，一种节奏，被摈弃的灵魂就盘桓在这节奏里。好比埃奥尔斯琴③由悦耳的风吹入空管使其中的琴弦发出乐音，通过荷尔德林空洞的头颅的乃是自然力的永恒音籁。

① 厄尔巴，地中海岛名，拿破仑曾于1814～1815居留于此。

② 圣赫勒拿，大西洋南部岛名。——译注

③ 埃奥尔斯琴或称风琴，古希腊乐器，以风神埃奥尔斯命名，琴由风吹就发出音响。

倾听屋内动静的人终于怀着些微惶恐敲门，屋内答话“请进”，声音重浊，分明有一种被惊吓的意味。一个瘦长的身影，一个恩斯特·特奥多尔·阿马多伊斯·霍夫曼[1]式的官厅抄写员伫立于逼仄的房中，羸弱的身躯因年迈而微微伛偻，白发苍苍，稀疏地搭在漂亮的隆额上。五十年的痛苦和孤独未能完全摧毁这位一度青春焕发之人的高洁之心，光阴那锋利的剪刀裁出他那纯洁的侧面黑影像，柔和前突的额部，严肃的嘴唇和绷紧的下颚。有时，痛苦的面部神经会突然抽搐，然后全身直至全是骨头的手指像触电一般地痉挛起来，但是，曾经热烈奔放的眼睛这时竟保持不动，实在令人惊诧。眼珠迟钝地安歇在睫毛下，可怕的默视，无神，像盲人之眼。在这个幽灵似的影像里，某处似乎犹有知识和生活在燃烧：可怜的斯卡旦奈利像仆役，面对似乎高贵无比的来客鞠躬不迭，热忱的嘴里咕噜咕噜地冒出一连串 谦恭的称谓，且十分激动：“教皇陛下！主教陛下！陛下！”，然后以过分的客气示意客人在椅子上落座，椅子是他以敬畏之情移过来的。真正的交谈几乎没有出现，原因自然是这位精神错乱者没有能力把握某种思想并符合逻辑地加以展开。他越是痉挛费劲地整理着思绪，语言就越是缠结不清，变成模糊的结结巴巴，如泉涌出的话已不是德语，而是诡异的谵语。他对个别一些问题尚能理解，但很费劲。当有人提到席勒或喊出某个已逝的人名时，在他那黑暗一片的脑海会有一个黑影朦胧地闪光。倘若有人不小心说出荷尔德林的名字，斯卡旦奈利就会火冒三丈。病人在拖长的交谈中会慢慢变得烦躁不安，因为思考的紧张、表述的折磨对这疲累的头脑已实在不堪重负。于是，客人告辞，让他陪到门边。对他的鞠躬，客人深为感动。

已经不能让他外出，以防德国思想界的精英——大学生

① E.T.A.霍夫曼(1776～1822)，德国小说家，曾在政府机关和司法机关任文职。——译注

们——用啤酒对他搞恶作剧使其狂暴发作。在这个疯子的内心，在这业已熄灭的精神余烬里，依旧残存一点火星，一直延续到末日，这火星便是诗歌，这实属罕见。只有这诗歌在他思想熄灭之后仍在继续。斯卡旦奈利写诗，或许就像荷尔德林童年时写的诗作。他连续数小时写满一大堆稿纸，有诗，也有天马行空的散文。莫里克①对这些文稿颇为轻视，说什么有人把文稿放在装衣服用的筐子里送到他那里。倘若某位来客请荷尔德林题写一点纪念性的文字，他会毫不迟疑地坐下就写，握笔的手十分准确（书体也未受干扰），完全根据自己的意愿写些关于时序季节、希腊或某种“灵智”之类的诗，比如：

当白昼用那逃脱讥诮之光
把人们普遍照亮，
是知识把半睡半醒的人们联为一体，
知识表明智慧极大的成功。

他在诗的下面写上深奥难懂的日期（实际上，他马上就失去了理智），署上了“斯卡旦奈利”之名。

斯卡旦奈利这类失掉理智的诗与那些思想呈朦胧状态时亦即在紫色幽暗中写的诗迥异，与《夜歌》中那些热情饱满的颂歌也不同。它们神秘地退化到宛如发轫之作，没有一首像那些在疯癫之前所写的其韵律洒脱的颂歌。这些诗呼吸短促，而颂歌则宽阔如巨川喧嚣。这个易倦、思想摇摆不定的人好像很害怕坠入韵律的急流，害怕坠入奔放的颂诗那汹涌的韵律急流。于是他靠押韵支撑，像依靠拐杖行路。这类诗没有一首具有清醒的理智，也没有一首全是荒谬。它们全都没有形态，仅有音响形态。抒情的意思不明确，因为他

① 莫里克（1804～1875），德国诗人，小说家。——译注

不可能把握逻辑。但无论如何，斯卡旦奈利的疯诗仍然是诗，而其他精神病人的诗，比如在温仁塔勒尔病院中的莱瑙之诗，仅是空空洞洞地跟在纯粹的音韵后蹒跚而行而已（诸如“施瓦奔人，急行，急行，急急行”之类）。这疯诗里还有云遮雾罩、不可透视的比喻，还有真实表明心迹的呐喊，颇有震撼作用，例如下面这首无可比拟的四行诗：

人间的安适我已享受，
青春的欢愉早已、早已东流！
四、五、六月相距遥远，
我一无所有，生活不再是我的欲求。

这已不是疯人的诗，而是一个儿童诗人、一个思想完全变成孩子的伟大诗人之作了。这些诗的观察幼稚、天真，没有丝毫的牵强，绝无断裂、畸形、愚蠢的高攀。与启蒙读本一样，诗中也是图画接连呈现，语言高雅的诗行与短号诗的天真烂漫十分协调。当斯卡旦奈利写出下列的诗句，一个七岁的孩子可能要比他看到的景色更纯洁、更质朴：

啊，面对柔和的图景，
此间绿树成荫，
宛如面对酒馆的招牌，
我怎能弃景而行？
平静日子里的安宁，
于我美不胜收，
你勿须问及此事，
我当告知缘由。

没有深思熟虑，完全由偶然的感情之风推动，完全是即兴，音乐般地浮现各个画面，是快乐孩子的游戏，这孩子除了色彩、音响和形式的松散联系外，对观赏一概不知，好像一座钟，它的指针已坏，而里面的部件还在无谓地继续工作，斯卡旦奈利——荷尔德林也是面对一个熄灭了的世界的空虚之境作诗的。对于他，呼吸就是诗。韵律的寿命长于他的理智的寿命，诗的寿命长于他的生命。这样，在可怕的悲惨的心灵扭曲中仍然实现了他生命最深切的愿望：完全化为诗，把整个生命毫无保留地献给诗。在他身上，普通人先于诗人而死，理智先于旋律而死。把生与死放在一起塑造，对他来说就是在塑造命运，正如他的愿望，亦即作为真正诗人的真正结局所宣告的："在烈火中耗尽，并向我们未能制服的烈火赎罪。"

克莱斯特

原书空白页

被　逐　者

对于你,我或许是个谜
那就请你自慰吧,上帝属于我
——《施罗芬施泰因一家》

德国的四面八方,这个永无安宁的人全都去过,德国所有的城市,这个永无故乡的人全都住过:他几乎总在旅途中。他乘坐隆隆作响的邮政马车,风风火火地赶往德累斯顿、厄尔兹山地、拜罗伊特、克姆尼兹。他突然又奔向维尔兹堡,旋即冒着拿破仑的炮火赶往巴黎,他本拟在巴黎滞留一年的,可数周后又逃往瑞士,先抵伯尔尼,后到图恩,再迁巴塞尔,复归伯尔尼。突然,他像一颗被掷出的石子又降临在维兰德那座位于奥斯曼施退特的幽静住所,只过了一夜,就继续赶路了。发烫的轮辐载着他经米兰、越意大利湖泊再次奔赴巴黎,在布隆格纳,他荒唐地闯进一支外国军队,嗣后病入膏肓,到美因兹才苏醒过来。接着又赶赴柏林和波茨坦。在科尼斯堡,一个中意的职位总算把这个飘零不定的人"钉住"一年,之后又离开了,打算越过进军的法国部队到德累斯顿去,不意被误认为间谍,押送至查隆斯,未及释放,他就躲躲闪闪,七拐八弯地越过许多城市,从德累斯顿冲向维也纳,置身于奥地利的战争环境。在一次战役中,他在阿斯帕恩近郊被捕,自我解脱后赴布拉格。有时,他像地下暗河消失长达数月之久,然后在千里之外露面,最后,是重力把这个被逐者掷回柏林,他那残破的翅膀还抽搐、拍打数次,最

后一次“拍打”行动就是摸索着回到法兰克福，想在姐姐和亲戚处寻找一个荆棘丛以躲避在身后追赶的可怕猎手。然而，他没有觅到安宁，只得最后一次登上旅行马车(这马车是他一生三十四年中唯一的，真正的家)，在柏林近郊的万湖之畔开枪自杀，他的墓就在马路旁边。

是什么驱使他飘泊不定呢？是什么在逐斥他呢？要回答这个问题，语言学无能为力。他的出游几乎全无意义，没有目的性，也几乎没有确定的目的地。这些旅行是不可作客观解释的。诚实的研究所提出的各种理由，往往只是遮盖恶魔面貌的托辞和假面罢了。对于清醒之士来说，克莱斯特这种阿哈斯维①式的外出欲望永远是个谜。他曾经三次被当作间谍被捕，决非偶然。在布隆格纳，拿破仑正准备到英国登陆，可这位未及释放的普鲁士军官像个梦游者，突然在军中蹒跚转悠起来，他没有被枪毙真是奇迹，法国人向柏林进军，他却在连队中悠闲漫步，之后再次被捉、被拘禁；在阿斯帕恩，奥地利人正在打一场决定性的战役，这个梦游人却横穿瓦尔施塔特翩然而至，口袋里装有几首爱国诗歌权作身份证明。这无忧无虑的行为在逻辑上也是无法解释：在阿斯帕恩实行超力的强制，人们自我折磨的心灵里充满惊恐不安。为了解决他的出游，有人曾经提出是因为他肩负着秘密使命，这或许适宜于一次或两次，但对他一生中总是逃亡却不能自圆其说。事实上，克莱斯特的所有出游都没有目的。

他确实无目的，他如箭矢一般，但不是奔向某个城市和地区，也不是奔向某种意图——他只是快速离开绷紧的箭弓，离开自我。他要逃离自我，强迫越过自己内心的某种东西。他调换城市就像高热病人调换枕头那么频繁(正如莱瑙——他的密友——在诗中称

① 阿哈斯维是基督教传说中的人物，他是鞋匠，耶稣赴刑场途中，他拒让耶稣入内暂憩，所以遭受天罚，不得安居于家而流浪世间。——译注

他为"心灵患者")。无论到何地，他都希望清凉，希望康复。然而，谁被恶魔驱赶，谁就不会有安定的居家生活：利姆保特沿各州不停奔波，尼采换了一个地方又一个地方，贝多芬换了一个居室又一个居室，莱瑙来往于洲际之间。他们内心都有一根生活不安宁的可怕鞭子，其生活都是不安定，可悲的不安定。他们均受一种未知力量的驱逐，命中注定怎么也摆脱不了这种力量。因为驱逐者就在他们的血液中循环，以主宰者的身份栖息在他们的头脑中。他们必须自我毁灭才能将存在于内心的敌人，主宰者和恶魔消灭。

克莱斯特知道，恶魔要把他推向何方，他一开始就知道，他会被推入深渊的，但不是任何时候都知道，他是否应逃避深渊、背离深渊而逃。有时，他的双手似乎(霍姆堡在他的墓前流露过)痉挛地抓住生活，紧紧抠住最后一把土，抠住支撑他这个下坠之人的最后一把土；并且又寻求别的支持，以对付拖他下坠的拉力。他试图把自己锁在姐姐、朋友和女士们身边，以期得到援手。有时，他几乎渴念结束生命、渴念最后"向下"落入深渊。他一直知道那个深渊，却不知深渊在他的前面还是在身后，究竟意味着生还是死。克莱斯特的深渊在内心，附在身上，就像他的影子，故无法逃脱它。

他在各地奔波，像活的火炬，像殉道者基督和尼罗①身着粗麻衣裳而将衣服点燃，周身被火包裹，然后跑个没完，但又不知跑向何处。他从来不看路边的里程碑，几乎不抬眼看他穿过的城市。他整个一生就是在逃避深渊，就是为对付深渊而奔波，这是一种异常痛苦的追捕。他被追得气喘吁吁，心跳不止。所以，在痛苦不堪之时，他终于自愿投入深渊，而且竟然发出壮美而惊异的欢呼声。

克莱斯特的生活简直不是生活，而是永不停息地跑向终极，一种异乎寻常的逐猎。本性、感知、残酷和悚惧这一切都像野兽一样的麻木。追猎中四周响彻激动的礼号声和野兽无法逃脱时猎人兴

---

① 尼罗(37～68)，古罗马暴君。——译注

高采烈的欢呼声。在身后追逐他的是一大群猎犬，他像一只被逐的鹿躲进棘丛，有时，意志蓦然转身抓住一只命运的逐犬将其打死，受激情的驱动，又抓住了三四只或五六只这类热血动物，然后血肉模糊地在荆莽中继续奔命，正当它们——厄运的巨犬们——以为已经捉住他的时候，他却以最后的余力悲壮地站立起来，然后崇高地跃入深渊而没有成为卑劣者的猎物。

没有形象之人的形象

> 关于我自己，一个难以言说的人，我真不知对你说些什么。
>
> ——摘自一封书信

对他的形象，我们几乎想象不出许多。一张笨拙无比的小画像和第二张同样低劣的半身像显示出他有一张成年人的娃娃脸，很普通，圆圆的，是一个带有忧郁、疑问眼神的德国青年，没有什么能够表明他是诗人或者是位才子，没有什么特征能够吸引别人的好奇心或吸引别人探问在这副冷峻面孔下的灵魂。人们从他身边走过，一无所知，形同陌路，没有新奇和满足。克莱斯特城府很深，从他的脸上不可能探知他的秘密。

也无人对此谈过什么。同时代人、甚至朋友们的重要报道也是少得可怜，而且都不大具体，综合这些报道得出一致的东西是：他内向、深沉，如同他的脸，他的本性也是很难令人瞩目，他没有什么能够引起别人的注意，没有什么能激起画家们替他画像，也没有什

么能吸引作家为他写报道。他的内心必然有某种东西寂静无声，隐而不彰，不被看重，只固守自己的城府，是某种难于稽考的东西。数百人同他交谈过，但全然不知他是诗人。朋辈和同伴年年与他晤面，但没有一次在文章和信函中提及。传闻轶事的描写与他三十四年的生活无关。为了更好地感受一下克莱斯特从同代人身边匆匆走过的身影，人们会自然回忆起维兰德的报导，他描写歌德抵达魏玛的情形以及歌德生活的火光，这火光从远处就会使每个人目夺神摇；人们也会想起那么一种文学的魅力：它们使拜伦、雪莱、让·保尔和维克多·雨果光耀千秋，并以千百种演讲、书简和诗歌的形式对他们加以披露；但却无人执笔描绘同克莱斯特的一次邂逅。克列门斯·布伦塔诺的三行文字是我们至今掌握的描摹克莱斯特半身像的最清晰、最具体的文字了："他三十二岁，矮胖敦实，一个富于阅历、毫无生气的圆脑袋，心情复杂，童稚一般的善良，贫穷而坚定。"即使这一实事求是的描写也是性格的描画多于形象的描画。大家都忽略了他的本性，谁都没有正眼瞧一瞧他。假如他能给谁造成一种印象的话，那么这印象便是内向。

这是因为他的外表过于坚硬(正是他的生活悲剧所在)，他把一切封闭在内心，他的激情不会在眼内搐动，情绪爆发在说第一个词之前就在嘴里粉碎了。他笨嘴拙舌，极少说话，也很可能是由于感情的羁绊从而受到强制的闭锁。

他在一封信中也承认了自己不善言辞，嘴唇似被热蜡封住："我缺乏表述的方式。即便我们拥有的唯一东西——语言也不中用，它不能描绘心灵，它给予我们的全是支离破碎的东西，所以，每当我对某人倾诉衷肠之时，我会有一种悚惧的感觉。"于是，他只得保持缄默，这并非因为单纯或懒惰，而是因为一种超强的纯真感情。缄默，这沉闷、沉思让人感到重压的缄默——他能这样坐在人群中达数小时之久——就是他引人注意的唯一东西了，此外，他还有些走神，晴阳朗照的白天会突然出现阴云，他经常兀自中断讲话

并且发呆(总是进入内心深处不可视的深渊)。维兰德说:“进餐时,他常常在齿间发出喃喃之声,其神态似乎只有他一个人在场,要么思想不集中,完全在想另外的事情。”他不善闲谈,也不可能无偏见。他缺乏习俗常规和亲切礼貌,以至于一部分人暗中不愉快地对他进行猜想,猜想这位石头一样的客人“某些阴暗和特别的东西”;另一部分人则对他的辛辣、玩世不恭以及强词夺理的过于率真感到恼火(当他受本身沉默的刺激强行说出心里话的时候)。在他周围,没有交谈的柔和气氛,他的面部和话语没有体贴的同情。最能理解他的拉荷儿女士可谓一语中的:“他很严厉”,并由此对他作了进一步的描述,描述也仅限于他本性的内心氛围,不是他本体的雕像。于是,他对于我们一直是个不可见的、“难于言说”的人。

碰见他的人大多数不理会他,或者避开他,这些人的心情是惶恐和尴尬的:了解他的人是爱他的,爱他的人也爱得十分热烈,可当着他的面,这些人的心里就会飘过一丝害怕的凉意。就会阻挡自己的心和手。然而,一旦这个自我封闭的人对某人敞开心扉,就会展示自己的整个心灵。不过,某人会立即感到,这心灵即深渊。大概不会有人在他身边呆着,然而他对别人却也具有某种魔幻般的吸引力。了解他的人没有一个完全离开他,可也没有一个始终在他身边,因为这儿的气氛压力过大,他的激情过热,他的要求过头,(几乎要求每个人都与他一道死!)令人难以忍耐。每个人都向着他,又都被他身上的恶魔吓回;每个人都感到,他和死亡之间只隔一条缝隙。普福埃尔在巴黎某夜发现他不在家,就急匆匆赶赴陈尸所,在自杀者的尸堆中寻找他;玛丽·封·克莱斯特一周没有听到他的消息,就逼着儿子去找他,以防不测。不了解他的人认为他冷漠,了解他的人又惧怕正在吞噬他的那把火,这样就没有人能够扶持他了。有人觉得他太冷,有人又觉得他过热,只有恶魔对他一贯忠诚。

他知道,“与我交游是危险的”,这是他亲口说的。所以他也不埋怨与他疏远的人。可接近他的人又全被他的烈火烧焦了。由于他

的极端的道德要求,他使未婚妻威廉米纳·封·岑格的青春蒙受破坏,使最心爱的姐姐乌丽克失去了财产,遗弃了最相知的女友玛丽·封·克莱斯特,使她与空虚和孤寂为伴,也把女友亨丽特·福格儿一起拽入死境。他明白恶魔的危险性,明白自己内心对别人的可怕效应,因而愈发战战兢兢地回到自我,也由此而愈加孤独。在生命的最后几年中,他整天在床上度过,抽着烟斗,写文章,作诗,绝少外出,要外出也大多是进“咖啡馆和馆内的吸烟室”。他越来越不爱说话,人们越来越认为他失踪了。一八〇九年他有数月没有露脸,朋友们也不把这当回事,给他做了死亡登记。没有人需要他,所以他结束自己生命时也不会有人哀伤,好像没有人发觉他死了似的。面对人世,他变得如此沉默,如此陌生,如此不被人知其底蕴。

我们记不起他的形象,既没有他的外表形象,也几乎没有他的内心形象可以当作他的作品和书信的反写体文字。只有他临终前撰写的《我的心灵史》,这卢梭式的自白,读过它的少数人深为震动,为他的神奇形象而震动,可惜我们无缘拜读,要么是他把手稿付之一炬,要么就是那些漫不经心的遗稿保存者不负责地把它丢失了。他的小说和其他作品也有失散的。这样,他的面目就坠入黑暗之中,三十四年只留下一个黑影,我们看不到他的形象,只认识他那个幽暗的陪伴者——恶魔。

病态的感情

该死的心啊,它不能节制、合度。

——《彭特西丽亚》

从柏林匆忙赶来的医生们检验自杀者那体温尚存的尸体，认为死者生前身体健康，充满活力。没发现一个脏器有疾病。死因是一颗子弹，这位绝望者用目的明确的手把子弹打进颅内。为了给检验结果点缀某种博学的言辞，医生们在记录里写道："克莱斯特先生是个极度开朗、激情的人"，可以推断他曾处于"病态的感情状态"。人们发现，这验尸记录是后来硬加上的尴尬之语，没有任何证据。只是检验记录的前提条件在心理学上很重要，即：克莱斯特身体健康，充满活力，他的脏器未受伤害。在他的传记里，其他证据与此并不矛盾，传记报道他患有神秘的精神崩溃、消化不良和其他疾病。克莱斯特的病（借用心理分析学的一个术语）就是"逃进疾病"，这"逃进"多于本身的病变，他的病无非就是在心灵的过度兴奋紧张后身体极度需要安宁。他的普鲁士祖先把结实的几乎硬邦邦的身体遗传给了他，他的祸殃不是藏在肉里，也不在血中，而是群集和酝酿在不可忽视的灵魂里。

但是，克莱斯特并非本来就心灵有病，并非是患有疑病，愤世嫉俗和心理阴暗的人物（尽管歌德有一次武断地说，"他患疑病已经到了非常严重的程度"）。克莱斯特没有重负，没有疯，倘若我们对"过度紧张"这个词从词源方面的具体含义出发加以正确理解的话，那么，克莱斯特至多患过度紧张的毛病。（这种说法没有贬意，不像那个喜欢自我吹嘘的特奥多尔·科尔纳听到他自杀消息时使用了"普鲁士人过度紧张的本性"这一说法。）克莱斯特的所谓过度紧张，就是说他不断被各种矛盾撕裂，旷日持久地在紧张中颤栗，一旦这位天才触及紧张的琴弦，它立马就会发出鸣响。他拥有过多的激情，一种无度、越轨、夸大、恣肆的激情。激情虽然总是过分，却从来不在言行中表现出来，因为有一种同样过火的道德、被强烈鞭策起来的过火的道德以及康德和超康德的"义务人"用强迫命令击退了激情并将其锁闭。一旦他怀有病态的纯洁感的时候，他就会变

得激情满腔直至发展成邪僻。他总想保持自己的真,所以不得不一直保持缄默。不断紧张的状态和紧张的积聚,以及心灵升华而导致的无可忍耐的痛苦全都挂在他紧闭的嘴上。他思想博大,血液也就过多;他肩负道义太多,热情也就过剩;他伦理观念庞杂,渴望也就殷切,而且感情洋溢,思想诚实。于是,矛盾冲突的紧张性越来越强制地贯穿在他的整个一生。如果不打开阀门,压力就会逐渐导致爆炸。而克莱斯特将没有阀门(说到底这是他的灾难所在),没有向外宣泄:他不讲话,他的紧张没有一丝一毫宣泄在交谈、游玩、色情的小冒险里,也没有沉溺于酒和毒品里。只有在梦里(在他的作品里),他那狂放的想象、过热的(也常常是忧郁的)欲念才得以恣情放纵,清醒时则用钢铁般的手强压它们,但又不完全把它们压死。倘若来一点弛懈、冷漠、稚气、无忧无虑,那么他的激情也就能免除那些囚禁在内心的、猛兽般的凶残行为了。然而他,感情最丰富、最放肆,又是个道德狂,对自己进行普鲁士的军事训练,不断地同自己抗争。他的内心好比心中一个笼子,用来囚禁那被压制、但未被完全驯服的欲念,他总是用锻打过的、灼红的意志之铁将这欲念挡回去,可这些饥饿的欲念野兽一再在他内心跃起,最终将他撕碎了。

固有的气质和他自己希望具有的气质这二者之间的误会以及欲望和反欲望的不断紧张使得克莱斯特的痛苦变成命中注定的东西。两个相反的一半断无契合的可能,而是血腥地摩擦,没有尽期。他是一个有俄国血统的人,一个无度的人,渴慕洋溢恣肆,然而却穿上勃兰登堡行政区贵族的军服,受其捆缚;他有浓烈的情欲,又有严格、必须遵从的意识,他不允许向情欲让步;他的理智要求他具有这样的伦理观念压制了他,但他不像荷尔德林(思想界另一悲剧人物)要求人世具有这些观念,他要求的伦理观念不是针对别人,仅仅针对自己,就像他把一切搞过头——他把每种感情、每种思想夸张得过分,可怕的过分——他对道德的要求也过了头:即使

僵化的规范，他也要使其升温变成炽热的激情。朋友、女人和其他人的圈子里没有一个在道德方面使他感到满意的，这倒也罢，于他无损；可是他自己在这方面也力不胜任，如此炽热的他也无能力塑造自我，这就一再毁灭了他的自尊心。他总是对自己审判，总是充当铁石心肠的法官，诚如拉荷儿所言："他很严厉"，但最严厉的还是对己。当他窥视内心——克莱斯特有窥视内心最深处的勇气——他就如同一个看见美多莎[①]的人一样毛发悚然。内心完全是另一副模样，与自己希望的大相径庭。几乎没有一个人对自己提出的道德要求（实现一种理想的能力如此绵薄）能高过海因里希·封·克莱斯特。

真的，恶魔的蛇窝就在他的外表僵硬的岩石下，在那些冰凉、遮蔽、不可透视的岩石下孵化，各蛇紧靠着取暖。由于克莱斯特冷静自制的封闭，外人很难知道有地狱里的恶神在此麇集缠结，然而他本人相当熟知，熟知心灵最底层阴影中纽结在一起、吐着舌信的毒蛇，那激情的毒蛇。他在孩提时代就发现了它，并且一辈子就被它搅得心神不宁，他的心灵悲剧很早就拉开了序幕。序幕是过度刺激，剧终也是过度刺激。在他把自己青年时代最隐秘的危机讲给新婚妻子和一位朋友听了之后，我们也就不必考虑情面而回避它了。况且，这危机也是进入他的激情迷宫的必然入口。他在军校当学生，尚无有关女人的知识，就和他这个年龄一切激情的少男一样，在性欲萌发中做了错事。因为他是克莱斯特，所以他就无度地纵情于这一恶习；因为他是克莱斯特，所以他又在道德方面对自己意志的薄弱感到无限痛苦。他感到心灵受到这性欲快感的玷污，身体受到戕害。他那过分的想象总是沉溺在各种可怕的情景中，给他虚假地显示少男恶习的严重后果。别人的这类青春伤痕是极易愈合的，可在他身上却像肿瘤咬啮着他的心：年方二十一岁的他显然把自

① 美多莎是希腊神话中的蛇发人面女魔，被其目光触及者即变成石头。——译注

己性欲方面的瑕疵(或许只是想象中的)歪曲到罪大恶极的程度了。他在一封信里描述了一个在医院里的小伙子(肯定是杜撰的),因“青春的性乱”而走上毁灭,“裸露着的、苍白、干枯的四肢,塌陷的胸脯,无力低垂的脑袋”,他只想以此自警、自儆。人们感到,这个普鲁士的贵族公子必将被那种因行为卑下而羞惭和被自我厌恶所吞噬,同时感到他不知如何抵御自己的贪念,更兼此时悲伤加重:他自感性无能,却又同一位涉世未深的纯情小姐订了婚,对她在道德方面进行有分歧的操练和调教(另一方面又自感心灵的每个角落不干净、受到污染),他给她讲解婚姻的义务以及未来做母亲的责任(同时怀疑自己能否完成做丈夫的责任)。当时克莱斯特内心开始有了可怕的过度性欲,他羞怯地对它进行扼制,直至自己张口对一个朋友说出这疯狂的欲念,那主观臆测的耻辱,才使他的神经得以松弛下来。这位朋友名叫布洛克斯,他可不是克莱斯特,也不是把事情搞过头的人,他综观情势,立即知道这事应该自然合度,并指点克莱斯特去看维尔茨堡的一名医生,数周之后,这位外科大夫便把他从主观认为的性卑下中解救出来——好像动了手术,也很可能通过强烈的心灵感应。

于是,他的性欲从器官方面得到了医治。然而他的色欲从来没有完全正常和受到限制。本来,在一本人物传记中没有必要去触及“裤腰带的秘密”,然而正是这根裤腰带封锁了克莱斯特那最隐秘的力量。尽管他才具卓越,然而他的整个气质本来就受自己奇特又典型的情欲的制约。他那尽情享乐的、失驭越轨的过度纵欲——在想象和观念中煽动进而泛滥——无疑具有隐蔽、无节制的特点。在文学史上,也许从来没有一种创作的想象在临床上如此清晰地显示出这种男人的性形态:一种先于性欲的、在梦中已升温并在梦中磨破直至精疲力竭的男人的性形态。在创作方面,克莱斯特的描述平时是最客观、最明晰的,但在描写色情的片断里,他立即变得过分无节制,像东方人那样耽于淫乐,他的想象遂变为被刺激起来的

性欲梦幻，这些梦幻互相在亢奋、高涨方面竞逐（比如对彭特西丽亚的各种描写，还有那位波斯新娘的一再重复的形象，她身上飘着檀香，赤身裸体从浴缸中出来）。他那深藏不露的肌体这根神经上似乎是开放的，并在静悄悄的接触中抽搐着。人们在此感到，他青年时代的情欲过度刺激是不可铲除的，其性爱的慢性炎症一直继续存在，尽管他竭力遏止，却从未达到平衡，在每次爱情中，他的生活从来没有完全呈单线和直线在健康男性的正常轨道上运行。他的一切爱情关系都保持这种“过少”和那种“过多”，只是形式有所变化罢了，它们在罕见和最危险的强调中以及在细小的差别中呈现异彩。正因为克莱斯特在性生活中缺乏情欲的直线冲击力（也许还缺乏性能力），所以他能搞出许多花样，也懂得过渡的各种情感，具备性爱的各种知识：性爱时处于十字路口时怎么办，旁敲侧击的各种花招、欲望的掺杂和伪装，这知识颇为奇怪：性交前男女互换衣服着装。在爱情生活里，歌德和其他诗人的中心旋转点完全面向女人，尽管这中心点在多种多样的震动中摇摆，而克莱斯特失控的情欲却面对各种各样的目标。请读一读他致吕勒、洛赛和普福埃尔的信：“当你在图恩……下水进入湖中的时候，我常常带着一种女孩的感觉在端详你美好的躯体。”说得更露骨的是：“你在我的心中再次恢复了古希腊时代，我真想与您睡在一起。”——估计他内心在搞同性恋。但克莱斯特没有性欲反向，他的性感仅是兴奋的感觉形态而已，他的心理感觉充满过热的情欲，怀着这种心态他致信“唯一的”乌丽克，可乌丽克是他的异母姐姐（她很少改正他感觉中的女性成分，穿男装同他旅游）。每当自己感情激动，他都要掺进过分的炽烈性欲。他对十三岁的少女露易丝·维兰特进行思想诱惑，以图刺激，但没有性关系；对玛丽·封·克莱斯特，有一种母亲的感觉逼迫他；对最后的一位女人亨丽特·福格尔，也不是两性关系（这话听起来多么可怕啊），而是死的快感将两人维系在一起。克莱斯特与女人和男人的关系从来是清晰和单纯的，从来不是爱，而是

一种杂糅、一种夸张和那种“过多”和“过少”的——性爱的疤痕。歌德谈论他的时候用透底的话说，他总是“从感情的混乱出发”。尽管他如此激动，但在爱情经历中从来没有创造出爱情力量，也从来没有用尽爱情力量，从来没有（像歌德那样）通过行动或通过逃避而获得自由。本性中的毒汁给他升温，这位“性欲过度的求婚者”始终悬空，没有抓到什么。他在性爱中从来不是猎人，而是被逐者，对激情的恶魔俯首称臣。

正因为克莱斯特在性方面出现问题，五花八门，因为他不完全看重肉体，在性爱方面又不是单线的，所以他在性爱的知识方面竟超过他周围的其他诗人。他过热的本性和总是紧张得要断裂的神经从内心把最隐秘的感情驱赶出来。别人会把这性欲阻遏在下意识里，让它在其中渗漏，而在他那里则热血奔涌而出。通过对原始性欲的夸大——作为艺术家，克莱斯特一方面仔细观察，另一方面喜欢对各种程度作夸张——他把每种感情都弄成病态。在他的作品里，那些被称之为病态性爱的东西被写得形象生动，几乎就是医院临床的各种情景：男性气概被夸大了，成了对一切女性的贬斥，几乎变为色情施虐狂（《斯塔尔的阿基尔和维特尔》）；激情被夸大，变成女子色情狂，嗜血和奸杀（《彭特西丽亚》）；女性的奉献被夸大变成了色情受虐狂和人身依附（《海尔布隆的小卡塔琳娜》），还杂糅一些心灵的阴暗力量诸如嗜睡、梦游、占卜等。总之，在人的本能史上特殊的一页所拐弯抹角表现出来的那种怪癖的情感，正是它们吸引克莱斯特进行诗歌创作。这种特性，性欲过热的梦幻特性在其作品中占据主导地位，他不知道用别的魔法把恶魔驱走，即把本性中炽热的势力驱走，只有用激情之鞭把它们赶进他的人物形象里。艺术对他而言就是驱魔，即把凶神恶魔从备受煎熬的躯体赶进幻想。他从未尽情享受过性爱，只是对此尽情地梦想，其扭曲程度无以复加，对此，歌德和某些保守的人极度反感。

因此，若把克莱斯特视为性爱者便是大谬。（所谓性爱强调感

官方面更甚于强调思想激情。)他完全缺乏性爱者那个强调情欲的时刻。这里指的是他不是享乐、快感这层意义上的性爱者。他是享乐者的反面，是受激情折磨的人，是不能实现其热烈梦幻的人，所以他的情欲总是被积聚、被压迫，总是回流、沸腾。在这方面，他也是个被逐者，被恶魔驱逐，他总是与恶魔的逼迫和强制抗争，在本性受强制的 情况下痛苦不堪。在他的一生中，在身后追赶他的猎犬可谓多矣，性爱只是其中的一只追犬罢了。其他的激情也并非不危险，因为他——新文学史上无与伦比的夸张之人——把每种激情弄得过大，每次心灵危难、每种感情都因激动而进入狂躁、病态乃至自杀。阅读他的作品和本性的表述，就会随处发现激情的恶魔。他满怀仇恨、愤慨，具有被逼迫出来、极富侵略性的神经质；失望的权势欲在他内心可怕地骚动着，人们看到，这猛兽挣脱了镇压的拳头，朝诸如歌德或拿破仑那样强有力的人物跳过来："我要从他的头上把桂冠摘下"，这还不算是激烈的仇恨话呢。在他那热情洋溢的感情中，还有一只猛犬，这便是他的功名心，它与疯狂、鲁莽的自尊心结拜为兄弟，用脚踏碎别人对他的一切指责和异议。还有那存在于血液和头脑中吸吮血液的魑魅，即忧郁，但这不是莱瑙和列奥帕蒂的忧郁，不是被动的心灵状态，不是心灵中那音乐般的晦冥，而是"一种苦闷，因为苦闷，我不能成为大师"，他如此写道。这是一种把带有毒化伤口的他赶回孤独境地的灼痛，一种好惹是生非、炽热致死的激情。

由此又产生一种新的危难：不被人爱的痛苦，他曾在《安姆菲特里翁》一文中对创造大自然的上帝诉说，这痛苦不断强化，变为疯狂的寂寞。凡是能打动他的东西无一不超过限度，成为病态。即使思想与理智倾慕道德、真理和正义，可这倾慕也被他的"过火"扭曲为激情，从热爱公正变成刚愎自用(《马贩子科尔哈斯》)，从追求真理变为煽动性狂热，从要求道德变为冰冷的过火的教条。他一贯从自身发射箭矢，可飞回的箭头又挂在肉里，天长日久，这箭头就

受到失望的碱液腐蚀，因为热切的欲望，这刺激人的致命毒汁不可能从其内心完全排解出来，从而陷于危险的发酵状态，却不能在行动中释放(他的性爱也是这样)。他对拿破仑的仇恨可谓刻骨铭心，以致想要谋害他，还要用棒子把法国人统统打倒，可实际上他既未拿匕首，也没有在军中拿枪。他的功名心想以《贵斯卡德》这一剧本同索福克勒斯和莎士比亚一比高下，可此剧缺乏力度，只是一个未完稿的残篇。他的忧郁殃及旁人，他要寻找一个陪他去死的人，这寻找竟长达十年之久，总未如愿。他硬是等候十年，直到最后觅到一个身患癌症、潦倒失望的女士做他的陪伴。他的行动愿望和力量只是填补梦幻并使梦幻变得粗野，血流纵横。一切激情就这样在他内心滋长，永无穷尽地被想象升温，促成过度紧张和刺激。有时简直要撕裂他的神经，但是，用哈姆雷特的话说，“这坚强无比的肉体”是不会被熔化的。他徒然呻吟“安宁啊，面对激情的安宁”，可激情不让他安宁，他的作品直至最后一条小水沟都冒着“咝咝”的热气，即感情的病态肥大。他的恶魔不对他放下鞭子，无奈，他只有继续在命运的荆莽中奔突，永远地，直至坠入深渊。

一个被所有激情驱赶的人——这就是克莱斯特，可谓天下无双。但若据此认为他是一个无拘无束的人，那就大谬不然了。因为他的最大痛苦和本来的悲剧就是不断自我束缚，遭激情之鞭的抽打，受激情之毒蛇的逼迫，当他决意向前之时，其意志那顽固的缰辔却拖他向后。与他十分相似，也是自我摧毁的其他诗人，比如君特·维莱纳、马罗维等人，他们与洋溢的激情抗衡仅依赖女人似的薄弱意志，他们被自己的欲望淹没、碾碎，因喝酒、赌博而落败、耗费钱财，失落自我，被本性的内部漩涡搅得粉碎。他们并非突然坠落，而是渐次下滑，随着意志抵抗力越来越弱，他们也就一个梯级一个梯级地滑下去；克莱斯特与本性中恶魔一般强大的激情相抗衡，依赖一种同样为恶魔的意志(正如他的作品里一个粗野、酩酊大醉的幻想者与一个冷峻、清醒、明察秋毫的能人和料事如神的人

相配合一样),这才是铸成克莱斯特悲剧的真正根源。他那与欲望对立的意志同欲望本身一样是异常强大的,这相互矛盾的双重强大使他的内心斗争趋于激烈化,使之成为英雄式的斗争。有时,他的露面就像他笔下的贵斯卡德,此人躲在深处的帐篷(他的内心)里,因肿瘤而全身溃烂,因喝了种种邪恶的果汁而全身发烧。他自是痛苦,然而意志力又使他振作起精神,用一种怪癖的表情扼住痛苦的秘密咽喉,在人前抛头露面。克莱斯特不作丝毫的妥协,绝不失志,而是任凭自己坠落深渊。意志似钢铁一般,抗拒着激情的巨大吸引力:

站稳,像拱顶一样牢牢站稳,
拱顶的每块石头都想坠落,
把你的头当作拱顶冠石吧!
神的闪电在那边,你呼唤它:快打闪吧!
只要年轻的胸膛有灰浆砂石聚结,
你就让闪电将你从头至脚劈开吧!

他以这般神圣的傲慢姿态面对命运。为了抵御自我毁灭,他以主宰者的身份强制地抑制激情欲望,以达保持自我、提升自我。这样,克莱斯特的生命就成了巨人对宙斯的战斗,一种升华了的巨人个性所进行的战斗。我的悲剧不在于他同大多数人一样拥有一方面"太多",另一方面"太少",而在于他拥有两方面"太多":血液太多,思想太多;激情太多,道德太多;放任太多,规矩太多。他属于那类过于充盈的人,这是一种"不治之症","他那怀有美好意向的身躯"难逃这顽症的魔掌(正如歌德所言),这病原本就是多余之力。他不得不自行炸毁,像一口温度过高的锅炉。他的恶魔并非原本就是这个量,而是他的超量。

生 活 计 划

我心乱如麻。

——摘自青年时代一封信

克莱斯特早就觉察到自己感情的混乱。面对狭小世界而滋生的感情狂涛，他在孩提时代就感觉到了，二十岁时当上卫戍部队的军官感觉尤甚，这感觉一半是无意识的。他认为，引起混乱和陌生感的原因是青春的骚动，没有找准生活位置，更主要的是缺乏准备、学识和教育。事实上，克莱斯特确实没有受过为生活而准备的教育：他从无人居住的父母亲家出来又接受一位教士的管束，继而入军校，本该学习军事，却偷偷地喜欢音乐，于是，感情上首次爆发冲突，而且这冲突没有止境。他只能避开别人吹笛（据说他的吹奏技艺超群）。白天，他在纪律森严的普鲁士部队中执行军务，在他故乡荒凉的沙地上进行军事操练。一七九三年的远征终于把他推入实际的战争，这是德国历史上最可怜、最悲惨、最枯燥、最窝囊的一次远征。他从未提及这次军事行动，仅在一首《致和平》的诗里才道出他要逃出荒谬征战的渴望。

军服太小，压迫他宽阔的胸膛。他感到力量在内心纷扰并且觉得，若不善于驾驭这股潜力，这潜力就不可能真正进入生活。谁都没有教导过他，于是他就当自己的老师，要给自己"制订一个生活计划"，或者像他所说，要"正确地生活"。因为他是普鲁士人，所以他首先必定是想到准则，他要制订内心的准则，要"正确地生活"，

按照原则、准则和理想生活。他想，他可以建立一种可调节的纲要式的适中的生活，从而遏制内心的混乱，进而“同世界建立传统习俗的关系”。他的基本思想是：人人必须要有生活计划，此后他一直抱定这一想法，直至生命终了。“一个自由思考的人不会在偶然事件向他袭来的时候停步……他感到，人可以凌驾于自己的命运，他甚至有可能引导命运。他根据其理智确定，什么样的幸福是他最大的幸福，他设计出自己的生活计划……一个人如果不能为自己制订生活计划，如果他一直未成年，那么他只能作为孩子处在父母的监护下，或者作为男人处在命运的监护下。”——二十一岁的小伙子说出这样富于哲理的话，并且对命运揶揄。但他不知，他的命运就在内心与他的力量抗衡。

他强行闯入生活，脱去军装，他写道：“我憎恶军人阶层，越来越厌烦为它的目的服务。”现在怎么办？逃脱了一种教育，要不要为自己找一种新的教育？我已经说过，克莱斯特要不是首先想到准则，他就不算是普鲁士人；现在他要不是想从教育中获得内心准则，那他就不算是德国人了。教育对他、对每个德国人来说就意味着揭示生活的奥秘。学习，勤向书本学习，听大课，做笔记，听教授演讲——小伙子如此描绘了入世的途径。他希望用生活准则、哲学、自然、数学和文学史来把握世界的精髓，征服内心的恶魔。于是，这个永远爱做过头事的人像疯子一样投身于大学学习。凡是他处置的东西，都被他恶魔般的意志搞得热火朝天。他正陶醉在节俭的生活里，以做学问为宴飨。像德国思想界的祖先浮士德博士那样穷源竟委、逐步获得科学知识对他实在太慢，他恨不能一跃就攫取一切，依靠知识认识生活本身，认识生活的“真”形态。他受启蒙运动时期文章的误导，相信只要有狂热的意志便可学到古希腊人的“道德”，他也相信可用知识和所受的教育设计出一种生活模式，然后把这模式当成公式和对数表去阐释一个又一个案例。所以，他学起来真是发疯，一会儿逻辑学，一会儿数学，一会儿实验物理学，然

后又是拉丁语和希腊语，而且“以一种九牛二虎之力的勤奋”去学。人们分明看到他咬紧牙关，坚持研读，“我为自己确定了目标。欲达此目标，必须锲而不舍地努力，分秒必争。”然而，这“目标”迟迟没有露脸。他自学了，他于匆忙中获取各种知识越多，对内心目标的认识越少——“对我来说，谈不上更喜欢哪门科学，难道我要门门学到，一直浮在表面，一门也不深入吗?”为了向自己证明学习的实用性，他向未婚妻进行学究式的德行说教，这真是徒耗精力之举。数月之中，他像个走火入魔的学监给未婚妻写出种种无谓而牵强的问题和答案，与其说对她做道德“培训”，还不如说在折磨她呢。克莱斯特用书本和学识装扮自己的时候比任何时候都不近人情，令人厌恶，拘泥细节，更普鲁士化；当他在竭力表现自己作为公民和有用之才的能力时，他就比任何时候都背离自己及其炽热的本质内核。

然而，他用书本和《学说汇编》①盖住恶魔的办法并不能使他摆脱恶魔的驾驭，终于有一天，从书本里燃起了可怖的烈焰，一夜之间焚毁了他的第一个生活计划。他拜读过康德的著作，此人是所有德国诗人的死敌、蛊惑者和捣乱者，他像一束冷峻而无比清晰的光亮强烈吸引着克莱斯特的目光。他令人惊异地宣布其最高信仰——相信教育的疗效，相信真理可知性的破产：“我们不能判断，我们称之为真理的东西是真的真理还是表面上的真理。”“这个念头的尖锋”钻透了他“神圣的心府”，他在一封信里作了震颤的呼号：“我唯一和最高的目标沉没了，现在我什么目标也没有了”，克莱斯特将再次孤苦伶仃，与这个负荷沉重、充满神秘的“我”终日相伴了，他不知如何才能羁押这个“我”。正当这个永是激情万丈之人把自己的整体存在和自主的思想孤注一掷地押在一张牌上的时

① 指公元6世纪东罗马皇帝查士丁尼命令汇编的法学家学说摘录，共50卷，作为法学之基础。——译注

候，这张牌就使其心灵坍陷达到可怕、危急的程度。克莱斯特一旦失去信仰和激情，也就失去了一切，因为他一贯毫无保留地把自己赶进一种情感并且义无反顾，他决意用爆炸和摧毁达到自我解放，这既是他的悲剧亦是他的伟大。

这一次他也是通过摧毁而获得自由，他把那个自己多年从中吸吮醇醪而陶醉的酒杯啪地一声摔碎在墙上，同时发出一声咒骂。他把理性称为"可怜的"理性，可在此之前，理性一直是他的偶像呢。他逃离了书本、哲学和生活准则，逃离啊！逃离，这永是夸张的人又一次失去分寸，到达另一极端。"我厌恶称之为知识的一切东西"，于是他雷厉风行，大反其道，从内心把信仰抠掉，宛如从日历上撕下过去的一天。昨天他还视教育为拯救、知识为魔法、文化为福祉、研究为抵御力，今天则热衷于模糊、无意识、未开化、动植物之类的事物了，于是(克莱斯特的激情从不知"耐心"为何物)，一个新的生活计划形成了，这计划的结构是脆弱的，缺乏经验的根基：这位贵族公子此番竟然要当农民了，要过"一种寂静、幽暗、隐居的生活"了。他要在那种落寞中安居：让·雅可布·卢梭为他那个时代杜撰的落寞，颇能误导世风。他别无所求，但求古代波斯僧侣所说的那种使上帝最满意之事："种一块地栽一棵树，生孩子。"计划几年还没成形就拽着他行动起来了，本来他想尽快变得聪明起来，现在却想尽快变得麻木了。一夜之间他就离开巴黎，离开了他曾经为了"学习可悲的哲学而怀着混乱心绪奔赴的目的地"巴黎；一夜之间他就抛开了未婚妻，只因为她没有立即适应他的新计划并有所顾虑：她，高级将领的女儿，能否像侍女一样在田里和牲口廊里劳作呢？但克莱斯特已无心等待。他一旦对某个想法着迷，势必热情如火。他研读农书，同瑞士农民一起劳动，走遍瑞士各州，以期用身边仅有的一点余钱买块土地(在战火纷飞的国度中)。即使他想干最实事求是的事，学问也好，农业也好，可干起来总是像恶魔一样。

他的生活计划犹如导火线，与现实一接触就熊熊燃烧。他越是费劲，失败就越多，因为他的本质就是因夸张而毁灭。克莱斯特成功的事都是违背了他的意志才成功的。总是内心那股模糊力量完成意志根本不知道的事体。当他在接受高等教育、在理性的过热的钻研学问之中寻找出路的时候，那欲望、亦即本性中模糊的意志力已经摆脱了控制。当他要用药膏和绷带牵强附会地医治内心激情之时，那隐秘的骚动就像疮疖破裂，挣脱枷锁的恶魔就闯进了诗歌领地。在巴黎时，克莱斯特，这个感情的梦游者开始写作《施罗芬施泰因一家》，完全没有抱什么目的。他把这尝试之作畏葸地给朋友们看了。他几乎还未来得及认识到通过打开一个阀门便可以减轻感情过份洋溢的压力，他几乎还未来得及感到他的想象在有规范和限制的文学世界也获得了自由，他的意志就急速驰进了文学的永恒之境，创作是对克莱斯特的首次解放：他欢呼雀跃，把自己交还给恶魔（本想摆脱它），投入它的深处，就像投入深渊一样。

功　名　心

> 啊，唤起我们内心的功名心，这是不负责任的——无异于把我们献给劫掠的复仇女神。
>
> ——摘自一封信

克莱斯特好似从监狱冲进诗歌那无边的领地，他那骚动的热情终于有了释放的可能性。过去被限制的想象现在可以溶解在对

人物的塑造里了，沉溺在语言中了。因为克莱斯特不知“限度”为何物，所以也没有能使他特别高兴的事物。他还没有开始写第一部作品，还没有勇气觉得自己是个作家、诗人，就急不可待要当迄今最伟大、最辉煌、最具实力的诗人了，而且对处女作提出了大胆的要求，即超越古希腊和古典时代最伟大的作品。他想一步登天。克莱斯特式的夸张现在反常地进入文学。别的诗人在创作的初始阶段难免有些畏缩，怀抱种种希望的梦想，虚怀若谷地试验；而一贯生活在“过分”里的克莱斯特则要求处女作登峰造极。他开始动笔撰写的《贵斯卡德》(根据他那个有点像梦游人写的作品《施罗芬施泰因一家》)应该是，不，必须是迄今最强有力的悲剧。他急不可待，要跻身于不朽之列。文学史上从未有过像克莱斯特在力量首次爆发时就要求不朽的勇气，巨人泰坦的勇气。人们这时才看到，他的胸腔，那过热的锅炉里秘密蕴藏着多么巨大的勇气：蒸汽腾腾的话语刺刺不休地从中冒了出来。如果他只想模仿《奥德赛》和《伊利亚特》这类作品，那只能表明自己无能。克莱斯特严肃认真地对智慧之神提出挑战。他一旦被某种激情俘获，就把激情无限夸大(反之，激情也把他无限夸大)，从明确自己使命的这一时刻起，他的功名心便使他献出了整个一生。当他这个生活的亡命之徒执拗地向诸神挑衅而投身于创作一部(正如他给维兰德暗示的)熔埃斯库罗斯[1]、索福克勒斯和莎士比亚之精髓于一炉的作品之时，其勇气真是天地也为之感动。他总是把自己的一切孤注一掷。从这时起，他的生活计划已不再是生活，不再是正确地生活，而是：千古不朽。

他是以痉挛的激昂、喜不自胜和无限迷醉之态开始写作的。对他来说，一切事情，包括创作，均为恣肆豪迈之举，似痛饮与壮游一般。高兴和痛苦的呐喊从他的书简里喷涌而出，或呻吟、或物我两忘。别的诗人从友人的话语中得到鼓励和鞭策，可对于他，这鼓励

① 埃斯库罗斯(前525～前456)，古希腊悲剧作家。——译注

令他昏昏然,跌跌撞撞地在焦虑和兴奋中行走。他的一生所受的激励是巨大的,那就是要么成功,要么失败,二者必居其一。对别人是幸福的,对他(一贯如此)则是危险,因为受他的逼迫,每根生命神经都充满着最伟大的抉择。他给姐姐写信:“我的诗歌——它应该向世界宣布你对我的爱心——其开始部份已引起所有读过它的人们的赞赏。啊,上帝呀!我要能写完它多好啊!上帝应该成全我这唯一的心愿,果真如此,上帝随便怎样对我都行。”他把整个生命押在唯一的一张牌《贵斯卡德》上。他在瑞士图恩湖一个岛上埋首工作,潜入自身的深渊,像雅可布[1]同天使搏斗,同恶魔搏斗,最终还是释放了恶魔。有时,他为狂喜而欢呼:“我有许多乐事告诉你,因为我接近人间一切幸福了”;但转念又想,他从内心驱逐出来的是种种阴暗力量:“啊,倒霉的功名心啊,是败兴的毒汁”。他要是扫兴,就想死。“我向上帝乞求死”,可过后又害怕“在我写完作品之前就死”。也许还没有一位诗人像克莱斯特一样为一部作品那么顽强、那么疯狂投入整个生命,在图恩的那个小岛上,在那极度孤寂的日子里。这个巨人泰坦一般的贵斯卡德不仅是他的本质在文学上的反射,而且通过这个人物还要表现他的全部生活悲剧,表现男性精神的非凡意志以及肉体暗暗遭受溃疡的破坏。圆满完成此作就意味着:康复、解脱的胜利也意味着获得功名。所以这斗争异乎寻常地艰巨,神经和肌肉都绷得异常紧张。这是为抉择一种生活而进行的角斗,这一点,他和他的朋友们都有同感。朋友们劝他:“即使整座高加索山和阿特拉斯[2]压在您头上,您也得写完《贵斯卡德》。”克莱斯特从未如此深入一部作品,这悲剧,他曾三易其稿,能背诵其中的每一句话,在维兰德身边,他能随口摘引其中的文句。数月之中,他一再推着这硕大无朋的巨石上山,可巨石一再滚下山谷。

① 雅可布,犹太12支派的始祖。——译注

② 阿特拉斯,为双肩承载天柱之神。——译注

他与歌德创作《维特》和《克拉维果》时的情形不同，他没有很快减轻心灵中魔鬼的重负，那恶魔死死夹住他的心灵，疲惫不堪的他在一封信中喟然长叹："我最珍贵的乌丽克（这儿如果句句不是真话，我就死去），天知道，我愿意用心中的血浸染这么一封信的每个字母：此信劈头就说：'我的这部诗剧写完了。'然而，你知道有句俗话叫做'心有余而力不足'。我已经接连写了五百多天，大多数夜间也在写。世间的桂冠何其多，给我们家的那一顶桂冠是要被摘掉的了。现在，我们的护卫女神向我发话了：够了，不要写了……我若把力量长期用在一个对我太困难的作品上——我终于相信了这点——这至少是愚蠢的。面对一个尚未写就的人我后退了，向他的思想鞠躬，提前一千年鞠躬。"

克莱斯特屈服于命运的时刻似乎出现了，他那闪亮的思想似乎也有力量征服疯狂的情感了。但是他内心更加幽暗地被无限度的恶魔统驭着：不能原谅自己放弃此剧的写作，于是，功名心受鞭笞再度振作，且不能再压回去。朋友们试图让他死心，劝他到风景好的地方去旅游，但劝说无济于事，本来是想让他去旅行散散心的，结果他是无谓地从一地逃向另一地，从一个国家逃到另一个国家。他是在逃避可怕至极的思想。《贵斯卡德》的失败给克莱斯特的自尊心捅了一刀，在突然的变故中过去难忍的自卑感取代了自主的、豪情万丈的高傲。他青年时代那可怕的恐惧感再次向他袭来。即性无能的恐惧、无所成就的恐惧。不过现在这些恐惧都面对着艺术了。正如当年担心不配做男子汉，他现在则担心不配做合格的诗人；也像当年一样，他强行夸大自己的弱点，怒不可遏，发出浩叹："我的才能一半是地狱所赐；天堂要么赐予人全部，要么什么也不给。"克莱斯特这个无限度之人，他所懂得的，要么是"所有"，要么是"一无所有"；要么是永恒，要么是毁灭。

就这样，他一无所成；就这样，他做出类似于自杀（比后来的自杀更难实施）的举措：他历经毫无意义的旅程、风风火火地抵达巴

黎后，遂将他的《贵斯卡德》和其他手稿付之一炬，以期自救，而不被这些作品追求的永恒所困扰。此时，生的计划被破坏了，而死的计划这个反派角色也魔幻般地被召来了。他力图摆脱功名心这个恶魔的桎梏，这时他写出一封永垂青史的书信，这或许是一位艺术家在逆境中写得最美的书信：

> 我的忠实的乌丽克！我写给你的文字，也许要使你付出生命的代价。在巴黎，我把写就的作品通读过后扔了烧了，它们一并化作乌有了。天堂拒绝给我荣誉——这人世间一笔最大财富。我像一个固执的儿童，将剩余的一切抛向天堂。我的表现实在不配拥有你的友情，然而，没有你的友情我又不能生存：我不得不投身于死神怀抱了。请镇静，你，崇高的人啊，我将死于战场上壮美的死神之魔掌……我要在法国服兵役，该军队不久将渡海到英国作战。我们的毁灭潜伏在大海的上空。我在眺望那富丽无比的坟墓时，不禁欢呼雀跃。

事实上，克莱斯特的行为确实有些疯狂，他神智不清，穿行于法国，急冲冲地去布罗格纳。嗣后，一位惊慌不已的朋友费了九牛二虎之力才把他带回来，让他躺在美因兹一个医生那里，神智恍惚，长达数月之久。

克莱斯特首次猛跳猛扑，委实非同凡响，但结局却是这个样子。他本来意欲把内心恶魔从裂缝中拽出来，可是事与愿违，反而撕裂了自己的胸膛，滴血的双手捧着未竟之作，这自然是诗人未完成的佳作之一，但贵斯卡德违抗意志的那一幕——极富象征意味——他是完成了的，写贵斯卡德如何顽强战胜自己的痛苦和弱点，但仍未抵达拜占庭。整个作品没有竣稿。他为了写成一部悲剧而奋斗着，这奋斗本身就是一部英雄悲剧。谁的内心装着整个地狱，谁就能为上帝而战，正如克莱斯特用这部作品所表现的那样。

被迫从事戏剧创作

我只有创作，因为我不能放弃它。

——摘自一封信

随着《贵斯卡德》的焚毁，被折磨的克莱斯特以为，他在自己内心已将那个毫无怜恤之心的信徒、那个可怕的迫害狂扼杀掉了。然而，功名心这个生命的恶魔并没有死，它从他那炽热的血管中爬起来了，真令人悚惧。那个焚稿的不幸举措实则毫无意义，正像某人在镜中击毙他在镜中的形象，破碎的只是那个具有威胁性的形象，而非相貌酷似的那个人，他继续在他内心潜伏窥伺着。克莱斯特不能抛弃艺术，犹如嗜吗啡者不能戒绝吗啡瘾一般。

直到后来，他终于又找到了一个阀门，通过小小的阀门可以把过度的感情和想象的洪流从内心释放，并且可以纵情享受诗的梦境。他白费力气地抵抗着，但这个被自己感情充血的人现在能够放血，以便使自己解脱。再往后，他财产被耗尽了，军中飞黄腾达的机会被断送了，官员的平凡工作有悖于他的强劲天性。尽管他被折磨得高喊："为钱而写作——啊，真没意思"，但这有什么用呢？艺术创作硬是成了他生存的形式，恶魔业已成形，与他一道走进他的作品，他设计的生活计划无一不被命运的风暴扯成碎片，现在他只能靠意志生活了，靠他本性中深沉而智慧的意志生活。他的本性喜欢从人的永恒痛苦中塑造永恒。

从这时起，艺术就像一种强逼、一种罪恶压在他身上。所以，他

的剧本也总是显示出那种奇怪、强逼和爆炸性地被挣脱。这些剧本都是他内心情感的爆发，对心灵地狱的躲避——只有《破瓮记》是个例外，它是因为一次打赌，游戏似的由精力强健之手一挥而就。这些剧本无一例外充满过度刺激的呐喊之声，宛如一个受到窒息又突然得到空气的人发出刺耳的声音。它们全都从绷得过紧的神经中弹起，它们全都——请原谅这个比喻，我再也找不出更恰当的——因为内心升温和窘迫而喷射出来，好比性交时男人的精液因热血沸腾射出一样。它们很少受思想的滋润，几乎不受理性的遮蔽，赤裸裸，常常是毫无羞耻的赤裸裸，如此这般地冲进永恒，又从永恒的激情冲出。每个剧本把一种感觉、一种超越感觉驱逐到极致，每个剧本都是他心灵中各个不同的炽热空间的爆炸，这心灵拥塞不堪，孕育着各种直觉。在《贵斯卡德》里，他像咯血一样吐出他那普罗米修斯式的功名心；在《彭特西丽亚》里，他沉醉于性的激情；在《赫尔曼战役》里，他那被夸张到兽性的仇恨在怒号。这三个剧本的热度主要来自他沸腾的热血，其次才是现实生活的外界温度。即使在那些情绪较为平和、远离"自我"的作品里，比如《海尔布隆的小卡塔琳娜》以及一些中篇小说，仍旧震荡着他神经的电压。我们跟随克莱斯特到哪里，哪里就呈现魔幻的氛围、情感的朦胧和阴影，然后就是大雷雨那刺眼的闪电，以及忧郁的、一辈子积压在他心头的压缩空气——这种强逼性的、含硫含火的气氛爆炸导致克莱斯特的剧本超群而别致。歌德的剧本也是生活的演变，不过均为插曲式，仅是受压抑心灵的减压或爆发，自我辩护和逃遁而已。

但它们从来没有克莱斯特那种危险的爆炸效果，没有那种火山爆发的效果：以突然如许的压力把熔岩废墟从最底层的不可企及的死一般阒寂的心灵深处掀出来。克莱斯特把这种爆发的威力，这种在生与死的危崖上的创作同赫贝尔那些化装的思想剧区别开来。赫贝尔剧中的问题不是从生活最底层熔岩深处而是从头脑中产生的；同席勒的剧本也不相同，席勒的剧本在构思和结构方面委

实卓尔不群，然而总像游离于生活的某种困厄和危险之外，或安全无虞地躲在其后。还没有一个德国诗人像克莱斯特一样以整个心灵深入剧本之中，也没有谁像他那样自杀式地用诗歌轰开胸膛，只是在音乐界才产生了这样火山爆发式的、强逼的、自我沉醉的作品，正是这一危险特性魔幻地吸引了音乐家中最受威逼的胡果·沃尔夫，他让受鞭打的激情的爆炸声再次在《彭特西丽亚》中鸣响。

克莱斯特的强逼性并没有过细地表达出两千年以前亚里斯多德对悲剧所提出的要求：通过危急感情的剧烈爆发进而从感情中得到自我净化。“危急的”和“剧烈的”，这两个定语本来就是强调，所以，这一关于悲剧的规范似乎就是针对克莱斯特写的，因为，还有谁的感情比他的感情更危急呢？谁的感情爆发比他的感情爆发更剧烈呢？他不是本人问题的征服者（席勒亦然），而是被问题弄得神魂颠倒之人，但正是这一被动性才使他的表达如此强劲、如此激越。他的创作不是周密、有计划地适应外部情况，而仅是疯狂地摆脱被禁锢得要死的内心世界。他作品中的每个人（他本人亦然）无不感到自身被强制接受的问题是世界上最重要的问题，每个人内心都充满着——实在到了愚蠢的地步——这样的感情：每一情况都关系着每个人的全局，关系着整个生存的是与非。一切事物全部成了克莱斯特内心的（也成了他的人物内心的）危机：使别人的凄恻之情仅停留在丰富词语上的祖国的危艰、哲学（歌德只用内心静观的怀疑态度关注它，从哲学那里取来的，正是他的思想发展所需）、性爱以及心理痛楚等等，无一不成为高度的热忱和狂躁，这是行将摧毁人的一切的巨痛，它使克莱斯特的生活如此富于戏剧性，使他自身种种问题如此悲惨，以至于这些问题演变为他感情方面的残酷现实，而不是像席勒那些问题仅停留在诗学的虚构上。所以，他的作品里总是一派异常悲怆的气氛，德国诗坛尚未有第二人制造过这样的氛围。世界以及整个生活在克莱斯特那里嬗变为紧张状态：对任何东西均没有能力泰然处置，观点的严肃性把他的每

个人物带进冲突，科尔哈斯也罢，霍姆堡和阿基尔也罢，既把他们带进与对立人物的冲突，又因这种对抗极度激烈化而酿成生活悲剧，这绝非偶然所致，而是命运使然。

这就意味着，克莱斯特是为本性所驱，被逼迫走向悲剧创作的。只有悲剧才能把他本性中痛苦的矛盾对立表现出来（叙事文学的形式比较随意、自由，戏剧则要求极度的尖锐对立，这与他那夸张、奔放的性格颇为投合）。歌德曾经不无讽刺地谈论过所谓“不可视戏剧”，对克莱斯特而言，这“不可视戏剧”就是世界的恶魔特性，它从强烈的分裂纠纷和矛盾的对立中制造如许的紧张和动荡，导致它必然炸毁和淹没舞台。克莱斯特要自我爆发，但所有游戏和符合目的的东西都来抗拒他性格中激情的骚动，他的构思完全是偶然的，不经意的，联系是松散的，一切技艺画成了壁画（用匆忙和不耐烦的手）：他的动作在这儿不是很有独创性，于是到戏剧表演艺术，甚至到歌剧里去摸索，在某些地方，他参与最低档的市郊滑稽戏、骑士话剧以及魔术戏剧的演出，其目的是想以一个跳跃，从一个缝隙（像莎士比亚一样）再度进入崇高的精神领地。他常常使用蹩脚、笨拙、支离破碎的手法制造紧张气氛（《海尔布隆的小卡塔琳娜》、《施罗芬施泰因一家》）；此后他获得了激情，借助于具有推动作用的心灵蒸汽力，他进入了擅长描写对立的得心应手之境，他塑造的紧张，别人的确望尘莫及。他必须深入内心底层，所以他也像陀思妥耶夫斯基需要长时间的准备、巧妙地制造混乱，像穿行于迷宫似地下潜行。在他的剧本开头，事实或情况是紧密缠结的（《破瓮记》、《贵斯卡德》、《彭特西丽亚》），接着便制造出云层，然后从云层开始了戏剧的大雷雨。他很喜欢这种一望无边、拥塞、充溢的气氛，因为它在混乱、纠葛、绝望等方面与他心灵的气氛很是适宜，就是说，情景的混乱适合于他的“情感混乱”，他的“情感混乱”曾使歌德惊诧不已。当然，在强迫隐藏的内心深处，在猜谜和捉迷藏的内心深处也藏置着一些反常的苦中作乐，即在紧张和延迟中预先享

受的乐趣，以特有而陌生的焦躁心态在渴盼，在玩火，这样，克莱斯特的剧本在使感情烈焰高涨之前就已经在刺激和搅动神经了，它们很喜欢以一种丰富的单一、紧张的暗示、撩拨的模糊制造感情的震荡。克莱斯特仅在《贵斯卡德》中急匆匆地拉开帷幕，昭示整个剧情，此外，他的每个剧本（《霍姆堡》）、《彭特西丽亚》、《赫尔曼战役》）开头总是呈现剧情和性格的混乱，然后从这混乱中爆发出各个人物那势如雪崩的激情，相互猛烈撞击的激情。这些人物有时由于激情过度而超越而打破事先拟定的不牢靠的构思。除《霍姆堡》一剧外，人们对克莱斯特总有这样的感觉：他的人物在高热中挣脱他的手继而突进连做梦都不敢想的超范围和超强情感之中。他不像莎士比亚可以驾驭人物和解决问题，而是人物和问题拽着他，使他离开了自己；人物和问题宛如一个个魔法学徒，只听从恶魔的召唤，而不理睬作计划的清醒意志。从更高的意义上看，克莱斯特对它们是不负责的，对它们坦诚吐露内心真实愿望的梦呓也是不负责的。

克莱斯特的戏剧语言里也存在这种强逼、不自由以及对他本人意志的强制。这语言好像激动之人的呼吸：时而如急湍，时而似泉涌，时而短促，仅一声叹息、一声呐喊、一阵沉默。它总是不断取得相反的效果：言简意赅却形象生动，呆滞刻板却效果鲜明，恰似金属压铸时所留下的印痕一般，在感情激越时，它又毫无阻碍地化为夸张。克莱斯特常常成功地对语言进行压缩，像用力时的血管充血一样；过后，爆炸的情感又使其断裂。他能驾驭语言，语言就充满阳刚之气，就强劲有力；然而，一旦激情万丈，语言就失控了。他从来没有完全支配自己语言的能力，为了使语句坚强有力，他强行使其弯曲，或强行将其扩展、编织，又常常把语句断开，以致几乎难于发现结尾在何处。他只对单个诗节具有支配力和耐心，然而全部诗节却从来没有合流进入韵律之河：它们只因激情而喷涌、水花四溅、潺湲而流。这情形就像他塑造的人物，一旦他将其赶进自己的

激情之中，他就无法控制他们过分的情绪了，他对语言也是如此。他在语言方面要是一放任(在写作时，他挣脱心灵深处“自我”的束缚)，就会远远地跑过头。所以，对他来说，没有一首诗是成功的(除了那首魔幻的《死亡祈祷》)，因为诗情的积聚和倾泻从来就不是一幅纯粹、匀称的河流图景，而是相互快速地旋转、相互搅和在一起的混乱。他的诗与他的呼吸一样，少有安详和节律。只有死才能拯救他，使他变成音乐，变成最终的流泻。

克莱斯特在他的人物中间既是围猎者又是被围猎者，既是鞭打者又是被逐者。他的剧本是如此超群地悲伤，这很少得益于它们插曲式的特殊场景，而主要得益于异常阴暗的视野，这视野极大地拔高了剧本，使之具有英雄的悲剧色彩。每个人物胸膛上的裂缝是社会突变的一个部分，这突变使整个世界不可愈合地分裂，并使之变成伤口和永恒的痛苦。尼采在谈论克莱斯特之时再次像千里眼一般地感到，克莱斯特从事于世界“不可愈合方面”的研究，尼采的根据是：克氏常常谈到“世界的破碎与脆弱”，世界对他来说是无法治愈的，永远不能全部联合，没有解答，也不可解答，实在令人痛苦。由此，克莱斯特有了一个作为悲剧作家真正的处世态度：谁感到这个世界应该受责备——从双重意义上理解，世界既是创作素材又是应该受谴责的对象——谁就可以当控告人和法官，不断仗义执言，并且让每个人都有权利对抗世界上的极大不公。这世界把人类弄得四分五裂，总不让他们舒心度日。诚然，世界的这种幻影并非清晰可见。歌德曾在阿图尔·叔本华的宾客留言簿上题词，其中不无讥讽意味：

> 如果你要享有自己的价值，
> 你就必须把价值给予世界。

而克莱斯特的悲剧观点是永远不会下决心“把价值给予世界”

的。事实上，他也从未“享有自己的价值”。由于他本人对世界不满，所以他塑造的人物无一不走向毁灭。地道的悲剧作家，地道的悲剧人物，个个都想超越自我，硬着头皮去撞击命运的硬墙。歌德出于明智和无奈而甘于对生活妥协，这一处世态度势必影响他的人物，故这些人物和问题即使借来古装和高低半统靴①也不可能达到古希腊罗马时期的伟人高度。即使那些构思成悲剧人物的浮士德、塔索之类，也能得到自我安抚，镇定自如，知道在神圣的毁灭之前可以“被救”。歌德这位绝顶聪明的人深知真正悲剧的破坏性（他承认，当他写一部真悲剧时，“简直要自我毁灭”）；他以贵族的眼光看到自身危险的深渊，他过分小心，过分聪明，所以没有坠落下去。而克莱斯特则是英雄不识时务，具有坠入深渊的勇气，甚至对坠入深渊执著而迷恋。他欣慰之极，把自己的梦幻和人物一齐赶进神圣的灾难，而且明白，它们也必然将他一起拖进去。他视世界为悲剧，所以从自己的世界中创作悲剧，并且把他本人的生活也塑造成最后、也是最高的悲剧。

世界与本性

我只有在自我圈子里才感到快乐，因
我在此是百分之百的纯真。

——摘自一封信

克莱斯特对现实知之甚少，然而对本性却知之甚稔：他生活在

① 指古希腊罗马表演悲剧时演员穿的鞋子。——译注

时代氛围中，充满陌生感和敌意。他对别人的冷漠和义务几乎不理解，反之，别人对他的怪癖、固执和狷介也不理解。他的心理是毫无抵抗能力的，对普通的人物类型和现象不屑一顾，只有在感情剧烈化以及把人物提升到一定高度之时，他那千里眼一般的感官才开始起作用；他只有在激情洋溢之时才能同外部世界发生联系，只有在人的本性变成恶魔一般深不可测之时，他的与世隔绝状态才暂告结束。如同某些动物一样，他在光明之中视力模糊，只有在感情的混和光里，在心灵的夜间和朦胧之中才看得分明。人的本性中，似乎只有那些类似火山熔岩一样来自最深层的东西才与他的真实气质接近。他太没有耐心，故不能冷静观察，不能持之以恒地进行社会实验，他用加热的办法加快事件的发展速度，使之像热带植物一样疯长。只有炽热之物、激情之人才能成为他要解决的问题。说到底，他根本没有塑造人，而是他的恶魔认出了自己的兄弟，这兄弟就潜藏在人的内心，躲在一切尘俗平庸之后，这兄弟就是本性恶魔。

所以，他的人物总是失衡的：由于本性的原因，他们已经超越了日常生活的范畴，他们无一不是激情冲天的人。正如歌德在谈论《彭特西丽亚》时所说，克莱斯特天马行空的想象所产生的这批奔放无羁的孩子都是“特殊的一代”，每个人都有自己的气质特征：不妥协、刻薄、顽拗、我行我素。人们第一眼就看出他们的凯因①特征，他们必然被毁灭与自我毁灭。他们无一例外地具有特殊的混和型情感：热与冷、拥有上文所说的“太少”和“太多”，情欲与羞耻感、像天气骤变一样的激情与克制，充电的直至引发闪电的神经，他们使得那些爱他们的人也深感不安（正像克莱斯特使其朋友们深感不安一样）。因此，他们的英雄行为不受欢迎，德国人不理解，从未上过教科书。那个小卡塔琳娜不得已向平庸、向古典风格的骑士浪

① 凯因，亚当之长子，杀害其弟阿贝尔者。——译注

漫后退了一步,希冀在人民性方面向甘泪卿[1]和路易丝[2]靠拢,即使这样,她的心灵仍有病态特征和不为一般思想所理解的过分的献身精神。赫尔曼也一样,为了把这位民族英族写成祖国的楷模而把他写得政治味太浓,虚伪的手段太多,塔里隆[3]风格太盛。对每个老一套的理想人物,事先在其血液中已经掺进冒险的一滴,这一滴使民众对他有一种陌生感。比如,给普鲁士军官霍姆堡加上对死亡的恐惧(相当真实的、但对尼姆布斯来说是不可忍受的恐惧);给希腊的彭特西丽娅加上酒神巴克斯的食欲;给维特·冯·施塔尔加上具有阳刚之气的挥舞马鞭的作风;给吐丝涅尔达加上一点愚蠢和清洁女工的虚荣心。凡此种种挽救了克莱斯特,使他避免了基本内容和要旨的雷同,避免了席勒戏剧的影响;由于在人物的本性中掺入了某种原始人之人性——它赤裸裸地存在于情感中、毫无羞耻感的赤裸——,从而使克来斯特摆脱那种类似彩色印刷的俗套。每个人物的心灵无不具有某种奇特的、出人意表的、不谐和的、非类型化的东西。正像莎士比亚一样,他的每个人物也有明显的外貌特征。身为戏剧家的克莱斯特反对戏剧表演中的矫揉造作,而他的每个人物则反对理想化。因为理想的实现,要么总是通过有意识的照相修版和整饰,要么通过一种过于表面化的、短视的观察。克莱斯特明察秋毫,他憎恨的却是那种小器的情感。他宁要丑陋,也不要陈腐;宁要瑕疵、夸张,也不要甜腻。克莱斯特是个严肃冷峻、被考验的人,也是熟知真正痛苦的人。对他来说,多愁善感颇令人憎恶,就是说,他是自觉地反对多愁善感的。所以,每当剧中出现老生长谈的浪漫时刻,尤其在爱情场景中,他总是让人物紧闭嘴唇,以示贞洁,仅仅让他们脸红而已,或者激动地结巴、叹息、最终沉默。他不让人物蹈入一般化,因此,他的人物——让我们坦诚地说

① 甘泪卿:歌德名著《浮士德》中的市民女子。——译注

② 路易丝:席勒悲剧《阴谋与爱情》中音乐师米勒之女。——译注

③ 塔里隆(1754~1838),法国政治家。——译注

罢——只是在文学上为德国人民和其他国家人民所熟悉，而并未走下舞台，像箴言一样形象鲜明地走进人们的生活。他们只能被视为一个梦想中的德意志民族的民族性，正如舞台上，他们也只能作为“幻想戏剧”中的人物——“幻想戏剧”一词，是克莱斯特对歌德说过的。他的人物没有适应能力，都具有他们的塑造者克莱斯特的执拗和不妥协精神，因而全都感到寂寞。克氏的戏剧同先辈和后辈的文学毫无关联，它既没有承袭某种风格、流派，也没有证明某种风格、流派。克莱斯特是个独特的案例，这案例就是他的世界。

说他是独特案例，乃因为他的世界既不是1790年至1802年这个时代，又不受勃兰登堡和德国疆界的局限。在思想上，他的世界既不受德国古典文学时期的气息的侵害，又没有被德国浪漫主义文学时期天主教的昏暗弄得漆黑一团。克莱斯特的世界一如他本人是奇特的，是无时间限制的。它是一种远古的氛围，避开了日光和清晰的轮廓。人们对克莱斯特的本性与世界首先感兴趣的就是它们那极大的范围，它们往往超越自身而进入前所未有的、看似不可能的疆域。是啊，我或许可以说，它们是超限度的、大逆不道的、摆脱规范的。同样，在人类所发生的事件中，令克氏忙碌不已的只是那些非正常的事，偏离常规的事以及那样一些时刻：他的世界在此时要冲破上帝偏爱的范畴了。他满腔热情地读过舒巴尔特的《大自然的黑暗面》，他没有白读：梦游中林林总总无法看透的现象、夜游、动物磁性的感应作用都成了他钟爱的素材，为夸张、幻想所用。这种幻想——单靠激情无法获得——现在把宇宙间的种种神秘力量推动向前，这些神秘力量又对他所创造的人物做更多的编织：事件的纠葛纷繁变成了情感的纠葛纷繁！克莱斯特一直最喜欢在独特的事物中栖身，由于这里与阴暗和悬崖绝壁近在咫尺，故能追猎恶魔，他恰似魔幻般地被引诱，直奔恶魔而去。

由于克莱斯特避开显而易见的东西，所以初看似乎与他同时代的浪漫主义作家极为相似，然而，在二者之间，即那些诗人部分

是自愿、部分是天真的迷信以及他们童话般的极乐与他喜爱的幻想和玄奥之间横隔着巨大的感情鸿沟：浪漫主义者寻求“神奇”是一种虔诚的心愿，克莱斯特则把“神奇”看成天性的疾病。诺瓦利瓦相信并沉溺在这一信念之中，爱沁多夫和梯克要把生活的严酷和矛盾溶解在游戏和音乐中；克莱斯特，这个贪婪者则想在事物背后捕捉秘密，他把自己那既冷峻又激情的目光、铁面无情地探索的目光投向神奇事物的最黑暗角落。事件愈是奇特，愈是吸引它作客观的报道，他凭着豪气，把不可领悟的东西置于客观的关系中加以阐释。于是，他那激情的悟性宛如螺丝一环环扣向心灵的最深处，在此，本性中的魔力与骚动的恶魔在庆祝神秘的热恋呢。在这方面，他比任何一位德国作家更接近陀思妥耶夫斯基：克莱斯特的人物也充满着病态的过度的精神力量。他与陀思妥耶夫斯基一样，不仅是真，而且过于真，因激动而过于真。所以笼罩在他心灵世界之上的是一种既似玻璃一样透明又使人感到压抑的氛围，像一片刮着燥热之风的天空，理智的严寒与想象的郁热交替出现，蓦地又被狂怒的激情之风吹断。诚然，克莱斯特的心灵世界是伟大的，它有着窥视本质的深邃目光，德国诗人中尚无第二人拥有如此紧张的心灵；但它又是难于忍受的，没有谁可以长时留在其中（他本人也未能超过十年），它对整个生命的持续来说实在太强大了，由于充满被压缩的空气因而气氛过于紧张，它的天空对心灵的负荷太重，它常常高热，却少有阳光，在过于逼仄的空间却有过多的明亮之光。作为艺术家的克莱斯特，这个分裂的人也没有故乡，在被逐的生活年代的滚滚车轮下，他没有自己固定的居所。他像浮萍，无处为家。他生活在神奇之中，却又不相信这神奇；他塑造现实，却又不爱这现实。

小 说 家

凡属纯正的形式，其特点就是让思想迅速而直接地从形式中表现出来；而不甚完美的形式包含的内容像一面破镜子，这种形式除了让我们想起形式本身，其余什么也想不起来。

——一位诗人致另一诗人的信

克莱斯特的心灵生活在两个世界，即想象的酷热和分析的冷静与客观。所以，他的艺术也一分为二，狂热地面向各自的极端。人们往往把他称为戏剧家兼小说家，说他只是有时交叉地写写剧本。他的小说和戏剧这两种艺术形式事实上表现出反向的东西，即两种被推向极端的内心的"我"。——作为戏剧家，他毫无羁绊地深入素材；作为小说家，他强奸了自己的同情心，强行后退，完全置身事外，以至于他没有一丝一毫的呼吸掺杂到叙述中。在剧本里，他自我紧张，自我升温；在小说里，他要的是让别人，让读者紧张、升温。在剧本里，他把自己推到前面，在小说里则自己后撤。这两种姿态，亦即倾泻和抑制均达到了艺术的极致：他的剧本是德国戏剧最主观、最热情洋溢、最火爆的戏剧；他的小说是德国叙事文学中最简洁、最冷峻、最紧缩的作品。他的艺术一直处于顶级水平。

克莱斯特在小说里排除了自己，压抑激情，或者说，他把激情移至另外的轨道。这个夸张狂在这方面也做得过火了：他过度排除

自我，导致极度客观，再次陷于艺术的险峻之中(险峻是他的要素)。德国文学从未出现过像克莱斯特七部小说以及他的名人轶事所表现出来的那样客观的、表面上看似平静的关系以及那样卓越的报道客观性。这些作品似乎完美无缺了，但也许还缺一个关键的要素：自然。人们察觉到，作品中某个人物使劲闭嘴，以便不致因呼吸的抖动而泄露痛苦欢乐，他用这痛苦欢乐制造了一大堆紧张；人们察觉到，在自我抑制的在病态的强迫中手是如何不知所措，人是怎样强迫自己置身局外。让我们把他和他的榜样人物塞万提斯作一比较吧。塞万提斯的《小说样本》是快乐地轻微泄露，它调皮地处置着藏匿与秘密；而克莱斯特的技艺，紧张的、无遮挡的、装满激动的技艺是极度的客观，好像是咬紧牙关在向读者说话。他想保持冷静，于是变得像冰一样冷；他想小声说话，于是压着嗓门；他想严肃地叙述，于是语言就出现痉挛。他一贯似巨人泰坦左冲右突地进行夸张。德语从来没有像在克莱斯特的散文作品中得到那样多的锤炼，有那么多金属般的冷峻和铁一般的阴沉。他驾驭语言不是(诸如荷尔德林、诺瓦利斯和歌德)像弹竖琴似的，而是像操纵武器，像用蛮力操纵耕耘之犁，他——永远是揭示矛盾的狂热者——就是用这种刚强、硬朗、掷地有声的语言叙述炽热无比、引人入胜、节奏匆遽的素材，他那冷静的、基督徒式严格的客观和明晰似在绞尽脑汁思索着种种问题，种种妙不可言、难以置信的问题。他人为地把矛盾变成谜语，狡黠地把叙述线索弄得缠结不清，目的是要获得惊吓和吸引读者的乐趣，这乐趣不啻为冷酷无情的恶作剧啊。然后，他因为在即将坠落深渊之前遇到一条裂缝而紧拉马缰后退。谁在小说家克莱斯特看似冷峻的背后没有察觉到他那恶魔似的乐趣，即把别人驱逐到原本的住处，驱逐进逼仄、惶恐和危急之中的乐趣，那么谁就会以为这种写作技艺实则为激情的转向，亦即强奸自我的狂热罢了。克莱斯特的一切不善、隐匿、诡计的东西无一不在他的拥塞和聚合之中泄露出来，因为平静和控制有违他的内在本

性。艺术家至高无上的魔法、即不受强制的洒脱对他失灵的地方，恰恰是他硬要把违背其本性的、强制的平静当作规范的地方。

然而，他的意志，他那恶魔似的强大意志向小说索要的东西真不知凡几，他在小说里把血液强硬挤进语言的血管；这种技能尤其是在那些并非巧合，没有写作意图的作品里以及为填补报纸空栏而写的断无任何艺术意图的小块名人轶事和报道里最为明显。他的富于弹性的意志把一篇二十行字有关警察的报道，即发生在七年战争[1]中的骑士插曲压缩成不朽的形式：连一个心理小气泡也不能进入短篇小说那透明的玻璃烧制品里，客观的东西在内中魔幻般明晰可见。在篇幅较大的中篇小说里，倾向客观的努力也是显而易见的。克莱斯特热衷于混乱、热衷于“用螺丝拧紧”，他强行压缩和与秘密一同游戏的兴趣，使得这种客观性具有让人兴奋的功能多于形象化的功能，这客观性正是通过表面上的冷静才得以高度升温，这样，《O侯爵夫人》(蒙旦[2]的一篇八行字的轶事)成了一个紧张的哑谜，《罗卡诺的女乞丐》像一个恐怖的梦魇。可以看见他本性的反面，没有被激动的激动，恪守尺度的过度。司汤达也曾经倾向于冷静的、非形象化的、反对伤感的散文，每天阅读民法手册，正如克莱斯特把各种年鉴的格调当作自己的榜样。司汤达仅是借用一种技巧。而克莱斯特这个冲动型的人则陷于一种没有被激情撼动的激情。过度的紧张从他身上转移到读者身上去了，即使如此，人们依旧感觉到诸多来自他本性的东西。所以，那篇把他的本性动机演变成人物造型的《马贩子米歇尔·科尔哈斯》为其中篇小说中的扛鼎之作。克莱斯特塑造的马贩子堪称夸张的典型，最壮丽、最具意义的典型。此人已经拥有最强劲的力量，但他还要增强力量，由此而导致毁灭。他的等级观念变为僵死的观念，正义变为

---

① 指发生在1756～1763年间的欧洲战争。——译注

② 蒙旦(1533～1592)，法国哲学家。——译注

刚愎自用。克莱斯特不知不觉成了他笔下人物的象征，这个人物把最好的事干成最危险的事，他因为意志的狂热而越轨，没有达到目的。克莱斯特在受约束和抑制的时候，其恶魔力量也是超过了限度，与他在纵情享乐和倾泻情感时毫无二致。

我在上文已经提及，这种混合显得至善至美是在他的无意图的作品里、在那些他似乎站在艺术意图彼岸写就的简短轶事里，再就是在他的书简里，那些卓越地表现一个特殊人物的书简。从来没有一个德国作家像克莱斯特那样在他保存的信件里对世界如此敞开襟怀，我认为，这些信函与歌德和席勒的那些心理文章不可同日而语，因为克莱斯特的真空要比那些无意识的文体风格、要比古典主义作家总是同美学相联系的自白要大胆奔放得多，要深邃得多，绝少受到制约。由于整体天性的缘故，他在自白中也是越轨的，在残酷至极的自我解剖中还糅进一种神秘的欣然语调，他不仅怀着爱心，而且兼备向往真的热烈情愫以及在巨创深痛之中一贯的美好激情。没有什么比这心灵的呐喊更钻心的了，它似乎来自永无止境的高处，犹如一只被射中的猛禽发出颤抖的悲鸣，没有什么比他在悲怆的落寞之中犹有英雄之壮怀激烈更伟大的了，人们似乎听到了那个中毒的菲罗克特的痛苦叫喊，他离开众弟兄，形单影只，在其精神孤岛上怨天尤人。正像他在认清了自我的痛苦中扯掉衣裳一样，现在他赤裸裸地站在我们面前，但他不像一个没有羞耻心的人那样赤裸，而是像一个血流如注者，像一个刚刚摆脱最后战斗的全身着火的勇士。这是发自尘世最深处的呼号，一个粉身碎骨之神或一个备受折磨之兽的咆哮，接着又是众人皆醉我独醒的话语，发出炫目的超强的内心之光的话语。克莱斯特在别的作品里都没有像在书信中如此全部投入，没有一部作品拥有如此本原的两重性：不足与过剩、兴奋与分析、风纪约束与激情、普鲁士风范与原始世界。也许在那部不知去向的手稿《我们心灵史》中，这一切烈焰和闪电在内心光亮里得到结合。这手稿断然不是类似歌德《诗与真》

的妥协之作，而是自我狂热的真实。可惜它被遗失了，我们无从拜读。命运一如既往，在这里也阻止了他的发言，禁止这个“难以言说的人”披露自身的秘密。

最终的结合

正义感战胜一切。

——《施罗芬施泰因一家》

克莱斯特在他所有的剧本中无不泄漏自我本性。在每个剧本里他都把自己心灵中火热的部分抛向世界，把激情化为人物形象。人们对他已是部分地熟悉，对他的矛盾也有所了解。然而，倘若克莱斯特的形象不是永垂千古的话，那么他就不可能在最后一部作品里达到至高的境界：他全然沉浸在最高的结合里。在他的最后一部作品即剧本《弗里德利希·封·霍姆堡亲王》中，克莱斯特以其最后的天才——命运赋予一个艺术家这样的天才很少会超过一次——使自身、使他本性的原动力以及他的导致悲剧的生活冲突均得到升华，所谓生活冲突系指激情和纪律的二律背反。在《彭特西丽亚》、《贵斯卡德》和《赫尔曼战役》里，只有某一种欲望过度强烈，这欲望便是激情地以强大的冲击力向永恒进军；然而贯穿在最后的这个剧本里已经不是单一的欲望，而是他那混乱的整体欲望。压力和反压力二者不是间断性的相互拉扯，而是导致反作用和悬而未决。两种力量的悬而未决不是最高的和谐又是什么呢？

倘若艺术能够以适度表现过度，能使不和谐在作用范围裹然

鸣响的时刻转瞬变为快乐无比的和谐，那么，艺术上就再没有比这更美的时刻了。越是不一致，不和谐与和谐的骤变就越有力，那么，奔涌的急流的齐鸣就越是洪亮。克莱斯特的剧本《弗里德利希·封·霍姆堡亲王》拥有其他德国剧本所不具备的那种极度松弛的华美：备受摧残的诗人（在即将撒手人寰之时）献给国家这部最完美的悲剧，正如荷尔德林在精神错乱之前献上声震遐迩的美妙颂歌，尼采在精神分裂之前献上至高无上的迷醉的思想，那跳着舞蹈、喷出金石的话语。这种毁灭感的魔力是无法解释的，它很美，犹如变蓝、变低落的烈焰在熄灭之前作最后一次上蹿。

克莱斯特在这个剧本中对恶魔进行一时的束缚，把它从自己身上推进作品里。他这次不同往常——比如在《彭特西丽亚》、《贵斯卡德》和《赫尔曼战役》中，——仅仅砍掉那个死死缠住他的九头怪物的一个头，这次是扼住其咽喉，把它扔进作品的人物塑造里。人们在这里才感到克莱斯特的力量，因为这力量不是流向空处，而是力与反力的角斗。在这个剧本里，他内心的狂涛没有一星半点被蒸发，在这儿，洪潮与堤坝、急流与堰闸是同样的强大。克莱斯特不是跳出自我，而是变成了双倍的“我”，于是他得到自我拯救：矛盾的东西失去了破坏力，因为他不再像过去，让这种或那种欲望空转并赋予它们超力。在这个作品里，他懂得了自己天性中的二律背反。由领悟而产生认识，由认识而产生和解。他心灵中的激情之人和严守纪律之人停止了斗争，并且相互尊重。纪律（选帝侯，他让人在教堂宣布霍姆堡是胜利者）尊重激情者，激情者（霍姆堡，他要求判处自己死刑）尊重法规，双方互相承认都是永恒力量的一部分，运动要求动乱，神圣法规要求纪律。克莱斯特把本人日常的矛盾从黑暗的胸膛拉出来并将它置于星空下，于是，他首次解除了寂寞，成为参与创造世界的人。

他曾经试行过和希望过的一切现在都以纯净、高雅的形式似潮水滔滔涌来，一切都得到最终结合与和解的抚慰。他长达三十年

的一切激情蓦然间被塑造成型了，但已不是夸大，不是君主式，而是清澈、柔和。贵斯卡德那疯狂扩张的功名心在青年英雄霍姆堡身上赢得了一个纯洁的、建功立业的热情；《赫尔曼战役》中那嗜杀成性、挥舞棍棒、野蛮的爱国主义在此被男性化地变成一种无言而严肃的祖国情感；科尔哈斯的自以为是，法律的僵化观念在此剧的选帝侯身上被人性化，变成对法律的明确维护；小卡塔琳娜那魔幻的际遇在此变成蓝色，仅像笼罩在夏季花园那场戏上空甜蜜的月光，在这一场戏里，死神宛如一股香气自彼岸飘荡过来；彭特西丽亚的热情和生活欲望已经退潮，变成悄然渴望的情感。由于克莱斯特这一作品，一种完全被隐藏的色调，即善良的色调以及一种温和的人性气息、理解气息首次得到加强。然而，他原先从未触及过的这根最后的银色琴弦现在也在其中奏出忧郁的旋律。打动人心的一切突然汇集一处。人们说，濒死者临终之时，其整个一生会浓缩地重现，与此类似的是，以往的一切，似乎过得荒唐的一生也全都集中到最后一部作品里来了。所有的谬误、所有被耽误的东西、所有看似荒谬和徒然无益的东西均在这里突然获得了意义。二十岁时的克莱斯特曾经让康德哲学折磨得五内俱焚，康德哲学作为“生活计划”几乎窒息了他的生命，而在此剧里，康德哲学变成了选帝侯的话，而且把这个君主形象提升到才智的高度。他曾千百次诅咒过在军校的岁月以及所受的军事教育，可它现在又在此剧的军队的壮美画面中复活了，在集体团结的颂歌中复活了。他过去竭力摆脱的东西：传统、纪律、时代，现在组成了高悬于他作品之上的天空。他首次从内心的故乡、从本性气质出发进行创作，空气首次不再郁闷、紧张，不再使人痛苦和神经震荡，诗句首次明晰，不再强逼挤压，音乐首次鸣响。内心深处的怪世界过去汹涌着恶魔的惊涛骇浪，现在却是悬浮在尘世游戏之上的一派朦胧了。是莎士比亚最后几个剧本里那种甜蜜的声响，是爽朗的认识和解放在和谐的世界上垂下帷幕。

《弗里德利希·封·霍姆堡亲王》是克莱斯特最真实的剧本，因为它包含了他的整个一生。他的本性的一切交叉均在其中展现：对生活的热爱与濒死的痛苦、纪律与热情、继承的东西与学到的东西。只不过在这儿——在这儿他已是精疲力竭——，他变得完全真实，这真实却是他本人始料未及的。所以，在死的那场戏里，他发现那个神秘的预言之声、自愿赴死的陶醉和面对命运的恐惧——预先写出他死时的情形，同时回顾往昔的全部生活。只有注定死的人才有最高的知性，才有回顾过去和瞻望未来的双重目光；在所有德国剧本里，只有《弗里德利希·封·霍姆堡亲王》和《恩培多克勒斯之死》才馈赠我们这美妙的仙乐和进入永恒的超强音响。只有最后的苦难才能使心灵全然熔化；只有至纯的断念与任从才能达到这一境界，达到激情在那里早呈疲态的境界。命运恰恰在克莱斯特不再希求完美的时刻，把曾经一再拒绝赠予这位贪欲者及其愤怒要求的东西赠给了他。

死亡的激情

> 我已经做了人力能达的极限的事——
> 最不可能之事也尝试过了。我孤注一掷，决定性的骰子就在那里摆着。我必须领悟这一切——果然，我输了。
>
> ——《彭特西丽亚》

克莱斯特以写作《弗里德利希·封·霍姆堡亲王》而臻艺术巅

峰，与此同时，他的孤独也灾难性地达到无以复加的地步。他在故乡从来没有如此这般忘情于世，如此失落目标：他抛掉了职业，杂志被禁，其内心使命——使普鲁士与奥地利结盟而参战——没有结果。他的死敌拿破仑把欧洲当作屈服的猎物掌握在手里，普鲁士国王被他封臣之后遂成其盟友。克莱斯特的剧本从这个舞台搬到那个舞台，受观众的嘲笑，或者被经理轻蔑地搁置一边；他的书找不到出版商，他自己连最卑下的职业也找不到；歌德已与他背离，其他人几乎不了解他，也不尊重他；他的保护者任其跌倒，朋友们将他遗忘，连最忠实的、一度"像庇拉德斯①一样的姐姐"乌丽克也最后离开了他。他押的每张牌都输了，而手中最后一张王牌，即杰作《弗里德利希·封·霍姆堡亲王》的手稿也无从上演。他连混口饭吃的地方也没有了，谁都不信任他的工作。他在失踪数月后重新露面，再次试图回到奥德河畔的法兰克福与家人共处，期望得到家人一点爱，可没想到他们都向他伤口撒盐，向嘴边抹胆汁。在克莱斯特家族的一次舞宴上，他们居高临下地傲视他这个被解职的小职员、破了产的报纸出版商、失败的剧作家。这，简直像要折断他的脊梁。他写道："我宁死十次，也不愿再经历最后一次在法兰克福午膳时的感受。"他被家人推开，被推到自己的心灵地狱。他踉踉跄跄回到柏林，满怀极度的忧郁、羞愧和屈辱。他穿着沾着污渍的衣服和破鞋彳亍于柏林各处，在各机关诉愿谋职，向书商们徒然兜售自己的小说及剧本《弗里德利希·封·霍姆堡亲王》和《赫尔曼战役》。他的落魄形象使朋友们忧伤不已。终于，他万念俱灰，对寻寻觅觅感到厌倦，在那些时日，他令人震惊地悲诉道："我的心灵受到如此创伤，我把头伸到窗外，日光也会使我作痛啊。"他的一切激情结束了，一切力量白费了，一切愿望落空了，因为：

① 庇拉德斯，希腊神话中俄瑞斯提斯之挚友。——译注

他的呼唤在每只耳边都软弱无力。
当他看见时代的猎猎军旗，
从一个城门插到另一城门，
他就停止了歌唱；他愿意结束歌唱，
洒泪抛掉手中的七弦琴。

就在这异常的沉默之中（沉默总是伴着天才），有一种模糊难辨的声音在心中响起，那是在他失去勇气和绝望的时刻的一声呼唤，这便是死的萌念。自杀的念头从青年时代就与他如影随形。他还是半个孩子之时就拟定了生活计划，同样，他很早就预想好了死的计划。这念头总是在他无力之时强大，当激情的洪潮和希望的狂涛退去，它就像一块黑色巨石在心灵显露峥嵘。发自内心的对死的呼唤在他的书信里、在他与别人的会晤中真是不可胜数。人们或许可以这样断言（这似乎有些背理）：他之所以能够这样长年累月地忍受生活，就是因为他随时准备抛却生活。他总是想死，之所以长时间迟疑未决，并非因为害怕，而是他那过分夸张的天性所致，因为他想死在激情中，要死得轰轰烈烈，而不愿小家子气、可怜兮兮、胆怯地自尽。正如他在致乌丽克的信中写道：他渴望"壮丽的死"。这一伤感绝伦，深不可测的念头仍伴有一种欢乐、一种迷醉的快感。他要像投入宽大的婚床一样投入死神怀抱。在奇特的交叉恍惚之中，他梦见的死是双倍快乐的灭亡。某种本能的惧怕——在霍姆堡亲王的一场戏中这惧怕得到了不朽的表现——使他这个孤独无比的人担心在进入死的永恒后还要继续忍耐孤独，所以，他从孩提时起就想极度兴奋地与每一个爱他的人一道死。这个最需要爱情的人也渴盼着殉情。在尘世生活里，没有一个女人能满足他的无度与过分，能跟上他那疯狂的步伐，迈入极度兴奋情感的步伐；没有一个女人（包括未婚妻）能满足他那种种炽热的要求；唯有死，唯有这，没有什么还能超越的至高无上的死可以满足克莱斯特一次爱

情需要——彭特西丽亚曾流露过他这一炽热之情。这样，只有愿意与他一道死的女士才怀有这高尚的至情。这至情的女士是他渴望的唯一女士，“他喜欢她的坟墓胜过全世界女皇们的卧榻”(他在遗书中如是欢呼)。他几乎迫不及待地请求一切与他亲近的人跟随他跃入黑暗。他曾对卡洛琳娜·封·席勒(同他很不熟悉)说，他准备“杀死”她，然后自杀。对朋友吕勒，他用讨好的、激情的话语诱惑道：“我们必须一起再干一件事，这个想法始终萦绕在我脑际——来吧，让我们干点好事再死去吧！这是千百万次死当中的一次死，我们就像从这间房走进另一间房。”同平时的克莱斯特一样，这冰冷的念头也变成了激情、炽热和极度兴奋。他越来越醉心于这一念头，想通过一次爆炸、通过一次英雄式的自毁而气壮山河地结束那力与反力慢慢吞吞、一块一块剥落的过程，从永不满足的凄苦、受阻和破碎的生活情感中冲进美妙的死：恶魔在他内心壮美地挺立起来，因为它终究要返回自己的永恒之境。

他的朋友和女士们均不理解他如何要求别人与他一起死，正像大家对他那过度的感情不理解一样。他逼迫甚至乞求一个同伴与他一起赴死，但没有成功。大伙吓得瞠目结舌，纷纷抗拒这个荒唐的建议。终于，他还是碰到一位女人，恰恰在他的心灵塞满辛酸和厌恶的时刻碰到了她。她与他素昧平生，她之所以感谢他，仅仅因为那个奇特的建议。原来，她是个病人，注定要死的病人，其体内已被癌细胞咬碎，正如克莱斯特的心灵深处被生活咬碎一样。她！迷惘的女人甘愿伴他一道坠入深渊，倒不是因为下了必死的决心，而是因为对他的死之狂喜感同身受。现在，也就是在坠入深渊前的最后时刻，他总算拥有一位女人可将他从孤寂中解救出来了。于是，也就有了那罕见而美妙的新婚之夜了，一个不被人爱的男人与一个不被人爱的女人的新婚之夜，于是，这位渐入老境、病入膏肓、长相难看的妇人(他只在死念的极度兴奋中瞅了一下她的面容)同他一起进入永恒。从内心深处来说，他与这个灵魂美、伤感而热情

的女会计员是陌生的；从性的意义上说，他可能从未经历过这件事：她是个女人，然而，他们却结为秦晋之好，在死的神圣宗教里，在另外的星空下。与她的生命相比，她也许太瘦小，太绵软、太孱弱，居然成了他悲壮的死之伴侣。他曾向她表示：她必须把他带走，而他也时刻准备走。

他准备好了，一切都准备好了，生活践踏、奴役了他，使他失望，受屈辱。然而，他再次奋力挺立起来，以死塑造他最后的英雄悲剧。作为艺术家，一贯的夸张狂，他以强大的呼吸对悄悄微燃的决心之火进行煽动。自从他意识到死的必然，自从——正如他自己所说——“死的时机已经成熟”，自从他知道生活将不再控制他，而将被他所控制，那么这决心之火，这欢呼和快乐的烈焰就从克莱斯特的胸腔蹿出来了。他从未对生活说过一个“是”字，现在却对死说出了一个自由、快乐的“是”。这声音是悲壮的，他的本性首次如钟铃一般鸣响，清晰而和谐。沙哑的嗓音没有了，一切沉闷打破了，现在他说的和写的每个词语，在命运之锤下发出辉煌的隆隆喧响。日光不再刺痛他，他深深地呼吸，敞开的心灵呼吸着永恒，痛苦的平庸走远了，心目中的名人权威走远了。他在毁灭前一心只是欢愉地体验着霍姆堡亲王的，也是“本我”的诗句：

啊，不朽呀，你就是我的全部！
你透过我眼睛的蒙带
投我千百倍的阳光！
我双肩长出翅膀，
我的思想在静静的太空翱翔，
它宛如一只船，受风的引领，
却看见欢快的海港城市在沉沦，
一切生命朦胧地在我面前毁灭了，
这时，我尚能分辨种种色彩和形态，

而现在，我下方的一切全没于雾海。

现在，把他推入生活荆棘丛长达三十三年之久的极度兴奋轻柔地把他高举使之进入辞别人世的极乐。在最后时刻，这个支离破碎者得以联合，分裂的本性融化在极至的情感里，他潇洒而冷静地踏进黑暗。在这一时刻，他的影子离他而去了：生命中的那个恶魔钻出破碎的躯壳，像烈火上面的一缕青烟，然后化解在天体里，了无踪迹。在这最后时刻，克莱斯特的艰辛和痛苦消融了。他的恶魔变成了音乐。

毁灭的音乐

人不应承受每一次打击，我想，被神抓住的人应该沉没。

——《施罗芬施泰因一家》

别的诗人都是生的伟大，以自身的生存及作品推动和改变世界命运，然而，他们之中却无人比克莱斯特死得更加悲壮，没有一次死有如此美妙的音乐相伴，有如此的全然陶醉和高昂的情怀。"一个人苦度的一生"（克氏遗书）作为酒神牺牲节而结束了。这个人的一生，一切均遭悲惨的失败，然而，一种黑色思想，即英雄式的毁灭却获得成功。有些人（苏格拉底、安德烈·谢尼尔）在最后时刻有一种不疾不徐的情感，一种克欲的、含笑的冷漠，是一种明智的、没有怨尤的死；但克莱斯特，即使是死，他也要把它升华为一种激

情、一种沉醉、一种恣意、一种狂喜。他的死是极乐、是奉献，这，他在生活里还从未看到过。他死时，双臂张开，嘴唇陶醉，一派欢悦和洋溢的神采，他唱着歌儿跃入深渊。

克莱斯特的嘴唇和灵魂放松，这是首次，也是唯一的一次。人们首次听到他那深沉的欢呼声，在辞别人间前的最后几天里，除了那位死的伴侣，没有人见过他。但人们仍可感到，他的眼睛必定像一个酩酊大醉者的眼睛，他的脸必定奕奕生辉，那是内心欢愉的反照。他这时所做所写的超越了他的极限。我觉得，他的遗书是他最完美的作品，是最后的高潮所在，就像尼采的那狂放的酒神颂歌、荷尔德林的夜歌一样，在遗书里，飘荡着未知世界的柔风，超越尘世万象的洒脱。音乐，他青年时在寂静的斗室中偷偷用长笛演奏的音乐是他最大的嗜好，然而这音乐总是顽固地对诗人那紧闭的、颤抖的嘴唇进行封锁，现在，这音乐在他身上鸣响起来了，被封闭的音乐首次流淌着节奏和韵律，他在这些日子里写下他唯一真正的诗，魔幻的迷醉的爱情狂潮——《死的祈祷》。诗中，昏蒙的晚霞弥漫，半是嗫嚅，半是祈祷，在清醒思绪的彼岸呈现极富魅力的美。一切霉斑、一切艰辛、一切锋芒和才智，以及平时清晰地笼罩在他那热情无比的举动上的思想冷光，此刻一一被音乐取代。普鲁士式的严肃和举止的痉挛在旋律中极度松弛。他首次悬浮在他的语言和感情里：大地已不再拥有他。

他在遗书中写道，他们如此高翔，“像两位欢乐的空中船夫”。他再次俯瞰人寰，辞别并无怨恨。对自己的辛酸，他已不再理会，一切显得如此遥远、低下和荒唐。逼迫他的似乎只有来自永恒的东西。在他恳求那个女人与他一道死的时候，他还忆及另一位女人——他为她而生活过并被她所爱的女人：玛丽·封·克莱斯特，他写信诚挚地与她告别，表明心迹。他在思想里再次拥抱她，不过已无欲望和热情，像一个迈进永恒之人。他也给姐姐乌丽克写信，对自己在家中遭受屈辱的一腔激愤依旧难平，言辞是苛刻的。但他

在八小时后，在位于施蒂敏附近的临死前居住的房子里，完全高翔在死的预感中，这时他又觉得在极乐之中还要伤害一个人，实欠妥当，于是他又重写一遍，对这位他曾经很爱的人再次给予关爱的宽恕，祝她一切尚佳。克莱斯特向生活希冀的“尚佳”就是：“但愿上帝赐给你一个死，只是一半的欢乐和不可言说的爽朗，就像我的死一样。这就是我赠给你最诚挚的希望。”

一切就绪，没有宁静的人得到了宁静。一件无可比拟、最不可能之事发生了：支离破碎的克莱斯特居然感觉同世界连在一起了。恶魔对他不再拥有驱赶的力量。恶魔从这位牺牲者那里所希望得到的均已得到。迫不及待赴死的克莱斯特再次翻阅各种文件：一部小说、已完稿的两个剧本，可是手稿《我的心灵史》谁都不想要，谁都不知道，谁都不应知道。功名心的尖刺再也不会扎进有了防护的胸膛。他无所顾忌地焚毁手稿（其中包括《弗里德利希·封·霍姆堡亲王》，这剧本只是因为有一个偶然的抄件才得以抢救）。对他来说，这可怜的身后之名，他那淹没在千百年中的文学生涯与他的永恒相比似乎太渺小了。还有些小事需要处理，但他对小事也很仔细，人们从每个处理中发现他的思路清晰，并非被恐惧或激情扰乱。有几封遗书是有关还债事宜的。他把账目一个芬尼一个芬尼地开列清单。责任感一直陪伴他进入“死神的凯旋歌唱”。也许没有第二封遗书能像克莱斯特致军事委员会的遗书那样保持清醒：他以闻所未闻的勇气在此信开头写道：“我们被枪杀，躺在通往波茨坦的道路上。”这就像在小说里把发生的事件开宗明义提出一样，就像在小说里，客观地对一桩闻所未闻的命定事件作简要的叙述，使之既形象又清晰。没有第二封遗书能像克莱斯特致玛丽·封·克莱斯特的遗书那样交织着洋溢的热情。在最后时刻，人们还发现他生活的两重性：道德和兴奋，但二者已进入英雄行为那非凡的伟大之中。

在开列一大堆债务的下面他签了名，签名是他最后的笔迹。这

债务是生活给他造成的。现在终于结清了这复杂的债务。可接着他还是把这些债务信件撕碎了。两人犹如未婚夫妻，精神爽朗，乘坐马车向万湖驶去。房东听见他们的笑声，听见马车隆隆驶过草地。他们在野外高兴地喝咖啡。然后，他完全按约定的时间接连开了两枪，一枪击中女伴的心脏，一枪穿透他自己的口腔。他的手没有发抖，事实上，生与死比较，他更懂得如何去死。

克莱斯特是德国人中最伟大的悲剧诗人，这不是由一种意志、而是由一种“要成为什么”的内心使命所造成，他是必然的悲剧人物，他的生存是一部必然的悲剧。正是由于他的本性中存在忧郁、交叉、既闭锁又旷达高蹈、普罗米修斯式的各种成分，所以他的剧本是无法模仿的，无论是赫贝尔的冷峻思想，还是格拉贝的随意的炽热都没有达到模仿的实效。克莱斯特的命运和氛围是他本性的整体组成部分。有人经常提出这一问题：倘若他恢复了健康，又从其灾祸中被拯救出来的话，他会把德国的悲剧提高到什么样的程度呢？我觉得这问题是愚蠢而奇怪的。他的本性的本质是紧张性，他的命运的本质是不可逃避的自杀念头，这是他的“过度”所致。以此观之，他过早的甘愿自杀与剧本《弗里德利希·封·霍姆堡亲王》一样，可列为他的杰作，因为在伟人身边，在诸如歌德这样的生活主宰者们身边必定间或出现一个能驾驭死亡的人，并且此人能从死亡中创作出超越各个时代的诗歌。“善终常常是最好的生活履历”，写这句诗的是君特尔，此人很不幸，他并不知道如何塑造这个“善终”，而是向下滑进他的不幸，然后像一朵小火泯灭；克莱斯特这位地道的悲剧作家则把自己的痛苦镌刻到死的不朽丰碑上。当一切痛苦享受塑造的恩惠之时，它们也就变得充满意义了，并且会成为生活的最大魅力，因为只有支离破碎的人才懂得向往完美，只有被逐斥的人才能达到永恒。

尼　采

原书空白页

缺少角色的悲剧

生活的最大享受就是在危险中生活。

——《不合时宜的观察》

弗里特利希·尼采的悲剧是一部独角戏：在他生活狭窄的舞台上，除了他自己没有其他角色。在所有似雪崩匆匆落幕的各场戏里，只有他这位孤寂的斗士在，无人支持、理会他，没有女人温柔登场以缓和紧张气氛。一切动作均由他一个人放和收。初始，常有少数几个人物上台，踏进他的阴影之中，他们惊诧、怔惧、默然无语地陪伴他那英雄式的冒险，但久而久之他们都回避后退了，宛如面临某种危险。没有一个人敢靠近或完全进入他的命运的核心范围，他只能自言自语，单打独斗，自我受苦。他无说话的对象，自然也无人答腔。更为可怕的是，无人肯听他说话。

弗里特利希·尼采的英雄悲剧中没有人物，没有搭档，没有听众，也没有真正的舞台，没有布景、服装，就像在没有空气的思想空间里上演。巴塞尔、恼姆堡、尼萨、索累特、西里斯-马里亚、热那亚，这一连串的地名都不是他的居住地，而是用燃烧的翅膀丈量出来的道路里程碑，无形的里程碑。它是冷峻的背景，无语的色泽。事实上，这悲剧的剧情总是同一个东西：孤独、寂寞，那种无语、无人对话的可怕寂寞，它承载他的思想，像承载一个不可闯进的玻璃罩，这是一种无花、无色、无声、无动物、无人甚至无聊的寂寞，是那远古原始世界里一切生灵死尽的寂寞。然而，致使这部悲剧的荒凉和

凄惨达到如此可怖、可恶的看似如此背理的原因恰恰是这一无法理解的事实：这寂寞的冰川和沙漠不是在别国，而是在一个美国化了的、有七千万人口的新德国，充满铁轨、电报、呼喊和拥挤杂沓声的德国，处于一个有病态好奇心的文化氛围，这种文化每年要向世界抛售四十万册图书，在百十所大学里每天探索各种问题，在数百个剧院每天上演悲剧，却对发生在这部文化内部核心的这个最强劲的思想剧一无所知、一无所感。

正是在最伟大的历史时刻，弗里特利希·尼采的悲剧在德语世界却没有观众，没有听众，没有见证人。起初他任大学专科讲座教授，加上瓦格纳①的光辉使他有所显露，所以，他这时说话尚能稍稍引起人们的注意；一旦他越是进入自我，越是深入时代，他就越找不到共鸣了。在他做英雄式独白的时候，朋友和陌生人一个接一个起身欲走，被他这个孤独者日益粗野的变化和愈益炽烈的兴奋吓坏了，遂撇下他一人留在命运的舞台上。这个悲剧演员慢慢感到不安了，完全对着真空讲话，他讲话越来越响，越来越像呐喊，越来越富于表情，以期引起反响或至少是反对之声。他为自己讲话发明了一种音乐，即一种似潺潺流水、像酒神一般激昂的音乐，可谁也不要听；他强迫自己诙谐，强迫自己朗笑，一种尖锐刺耳的、做作的朗笑，让他的语句像马一般的腾跃，突然发出恶作剧的声音，目的是想用人为的玩笑为自己可怕的严肃“钓”到几个听众，可是无人鼓掌。他还发明一种舞蹈，在刀剑之间起舞，他当众练习这一技艺，弄得遍体鳞伤、鲜血淋漓，可谁也不明白这刺眼的玩笑有何意义，不理解这轻率的、导致重伤的激情。于是，赠给本世纪的这场闻所未闻的思想剧只好在没有观众和反响的情况下，面对空荡荡的观众席落幕了。谁都没有随便看一眼，他那在钢铁尖锋上旋转的思想陀螺是如何最后一次悲壮地向上弹起，旋即踉跄地倒在地上：

① 瓦格纳(1813～1883)，德国著名音乐家。——译注

"面对不朽而亡"。

这种孤苦伶仃的存在是尼采生活悲剧最深刻的意义和唯一神圣的痛苦所在。从来没有如此丰富的思想包含在如此金属般不可洞穿、难知底蕴的沉默之中。他从未得到过重要的反对者的"恩惠",所以,这位思想意志最强者不得不"自己挖掘、把自己挖空",从自己悲惨的心灵中寻找答案和反驳。这位命定的疯子在自己滴血的、体无完肤的状态下如同赫拉克勒斯①那样剥掉自己那件内萨斯②遗毒的衬衫,即燃烧的炽热,以便赤裸地面对最终真理,也面对自己。然而,赤裸的身体是多么寒冷啊!思想在异常瘆人地呐喊着,可这思想的四周又是多么寂静啊!这个"凶杀之神"的头上那满是乌云和雷电的天空是多么可怕啊!没有敌手找到这个"凶杀之神","凶杀之神"也找不到敌手,于是,他就只有袭击自己,这"熟悉自我的人,这毫无同情心地残杀自我的刽子手"!他被恶魔驱逐出来而超越了时代,超越人世,甚至超越了自己本性的外缘:

> 啊,因莫名的高热而战栗,
> 面对冰冷、尖利的冷箭发抖,
> 这都是被你驱赶的呀,思想!
> 未名的思想!隐蔽的思想!恐怖的思想!

有时,他带着十分惊惶的目光被吓退了,因为他发现他的生活将他抛出而大大超越了一切生灵,大大超越了现存的一切。然而,如此超强地向前急趋是不可能后退的,于是,他只好完全自觉地成全命运,他的那个恩培多克勒斯的命运,这命运是他喜爱的荷尔德林预先给他想好的。

---

①② 希腊神话:内萨斯是半人半马的怪物,因诱拐勇士赫拉克勒斯之妻被勇士用毒箭射死。但他的妻子却依从内萨斯的遗言,把丈夫的衬衣浸入怪物的血中,赫拉克勒斯于是中毒,苦恼不堪,遂致自杀。——译注

英雄用武之地没有天空，伟大的演出没有观众，思想寂寞而发出最吓人的呼喊，四周却是一片沉默，越来越强制的沉默——这是弗里特利希·尼采的悲剧。倘若尼采没有亲自对这悲剧说一个“是”，没有因为其独特性而选择并喜欢他那举世无双的严酷性的话，那么，他肯定会把这悲剧当成人间诸多荒谬的残酷性中的一种而加以厌恶。出于内心深处的悲剧本能，他自觉自愿地、思想明确地从自身的生存中构筑了这一“特殊的生活”，而且以一种独特的力量向诸神挑战，在生活里“对一种危险性、即对一种与人相伴的最大的危险性进行实验”。“欢迎啊，恶魔们！”一次，在大学生们感到十分快乐的夜晚，尼采与他的哲学朋友就是以如此傲慢、朗笑的呼喊召来恶魔：在幽灵出没的时刻，他们把瓶装的红葡萄酒从窗口洒到巴塞尔沉睡的大街上，作为献给不可视的恶魔的祭品。这不过是一种富于想象的玩笑罢了，但玩笑又以深刻的预知推动着表演：恶魔们听到了呼喊并且跟随向他们挑战的人，直至他某夜的表演真的变成了宏伟壮观的个人命运悲剧。然而，尼采从不拒绝恶魔们的神秘要求，他感到被这要求死死抓住，然后又被它扔掉了。铁锤敲击他愈残酷，其意志的铁块发声愈响亮。在这灼红的痛苦之铁砧上，每次用双倍的敲击硬邦邦地锻造出那个给他思想披上铠甲的公式：“人的伟大与高尚的公式，这公式就是‘爱天命’，这样，人们就目不旁骛，就不会进退无据了。必然的东西不但要忍受，不但不要隐瞒，而且要爱它。”他这献给恶魔的爱情曲掩盖了自己痛苦的呐喊：他折断了身子躺在地上，被世间的沉默压碎，被自己咬烂，被痛苦辛酸侵蚀，但他从未举手，示意命运总该放过他了；他只是更多地请求，请求更大的危难，更深的落寞，更大的痛苦，更丰富的技能。他举手不是抗拒，仅是为了乞求，英雄的悲壮无极的乞求：“你，我灵魂的天意啊，我称之为命运的灵魂的天意，你留在我内心吧！你悬在我上方吧！请保存我，为一次伟大的命运省下我吧！”

谁善于如此伟大地乞求，谁的乞求就得到满足。

双 重 形 象

激情的风度不属于伟大，谁急需风度，是错误的……
当心那些漂亮如画的人！

伤感的英雄形象

光洁漂亮的谣言、美妙如画的传奇塑造了他的这一形象：桀骜不驯的英雄头颅，隆额被阴沉的思想犁出一道道小沟，下垂的鬈发披在紧张的、矜持的颈部。鹰隼似的眼睛在浓密似棘丛的眉毛下闪光，刚强的脸上每块肌肉都因意志、健康和力量而紧绷着，严肃的嘴唇上长满富于阳刚之气的上须，下颚前突像个野蛮的武士，看到这个肌肉有力的狮子般的头颅，人们不禁会想起那手执剑、号角和标枪的日耳曼人的形象。我们的雕塑家和画家喜欢把这个思想寂寞者塑造成德国超人、塑造成古代那个被缚的普罗米修斯，以便使他在轻信的人们面前呼之欲出，这些人囿于教科书和舞台得来的知识，不明白悲剧的东西与戏剧表演的东西是不同的，真正的悲剧从来就是做作的。所以，尼采的真正形象比他的半身像和画像不知要逊色多少。

人 的 形 象

在阿尔卑斯山或者在热那亚海滨某个旅馆的简陋餐室，膳费每日六法郎。冷漠的旅客中，大多是老妇们在小声交谈着。进餐铃声已响过三遍了。一个略微驼背、步履不稳的人缩着颈跨进门槛，

这个“眼瞎了七分之六的盲人”总像从洞穴钻出，摸索着进了陌生的餐室。黑色的服装烫得整齐干净，面孔也有些黑，头发像灌木丛，褐色，卷着波浪。在打磨成圆形、厚厚的病者眼镜后，眼睛也是黑色的。走近了，他轻手轻脚，甚至有些胆怯。他的气质里有一种非同寻常的悄无声息的特性。人们感觉这是一个生活在阴影里的人，生活在远离语言社交的彼岸，他害怕一切声响、喧嚣，神经质地害怕。他很有礼貌，以一种特别高雅的姿态向客人们问好，其他德国教授们也很礼貌地向他致意，但亲切中夹着一丝冷漠。这个近视眼小心地走到桌边。他胃过敏，小心地检查每道菜和饮料，看茶是否太浓，菜里刺激性的佐料是否太多，食物不当就会刺激他敏感的肠胃，甚至数日内会使痉挛的神经疼痛不已，葡萄酒、啤酒、含酒精饮料、咖啡，他一概不喝。饭后不吸烟。凡是使人兴奋或不安宁的东西，他一概拒斥。他只吃简单的饭菜，有时低声与同桌的人稍作浅谈，态度温文尔雅。（有个人说，他多年戒绝说话，担心别人问得太多。）

饭后，他又回到那间备有家具的出租房，狭窄、简陋、寒冷。桌上堆满无数报章、笔记、文稿、校样，但就是没有鲜花、饰品，几乎没有一本书，信也极少。角落里摆着一只笨重的木箱，这是他的唯一财产，里面有两件衬衣和第二套陈旧的西装，此外全是书籍和手稿，一只托盘上放着许多大小瓶子和药水，有治头痛的药，头痛常常使他数小时不能思索；有治胃痉挛、抽搐性呕吐、脏器功能衰退的药，最重要的是那些医治失眠的三氯乙醛和佛罗那，它们含有可怕的毒物，但却是在这间异乡房间里，在空荡荡的枯寂时刻唯一能帮助他的东西，他总是服安眠药才能逼迫自己短时安歇一会。他裹紧大衣，戴羊毛围巾（可怜的火炉只冒烟，不发热），手指受冻，把眼镜压在稿纸上，就这样，他匆忙用手一写就是数小时。直到昏蒙的双眼几乎认不清自己写的字母。他如此坐着、写着，直到数小时后眼睛灼痛、流泪。倘若有某个帮忙的人怜悯他并帮他抄写一两个小时的话，那就是他生活中罕见的幸福了。天气晴和时，这个孤独者

外出，总是一个人，总是带着一个想法，途中永无邂逅相遇，永无致意问安，永无陪伴者。他把雨雪天称为“模糊的天气”，雨雪使他眼睛作痛，也无情地把他关在房间的监牢里。他从不去别人那里，晚间只吃几块饼干，喝一杯淡茶，接着又是没有穷尽的思考。几小时，又是几小时，他还是醒着，那盏抖动的、冒烟的青灯陪着他，绷紧得发烫的神经丝毫没有松弛，依旧疲累，然后他吃下安眠药，终于，在强制之下，另一个思想自由、不被恶魔驱赶的人睡着了。

有时，他几天躺在床上，呕吐和痉挛持续到他失去知觉，太阳穴拉锯般地疼痛，眼睛几乎完全失明。但没有一个人来探视，没有一个人在他滚烫的额上敷上一块冷毛巾。没有一个人来，这些人中有的曾读过他的著作，曾与他交谈过、笑过。

这种带家具的出租公寓到处都一样，城市常换，一会儿是索伦特，一会儿是图林，一会儿是威尼斯，一会儿是尼萨，一会儿是马里思巴特，但这公寓总是一样的，总是租来的陌生房间，寒冷、破旧，破旧的家具，一个写字台，一张身感疼痛时才用的床，房间里是无尽的寂寞，在这漫长的、游牧民式的生活岁月里，他从未留在友好而活泼的社交圈内，夜间，从未有女人温热的裸体紧靠他，经过千百个辛勤工作的沉默的黑夜之后，从未出现过荣誉的朝霞！啊！尼采的寂寞比风景如画的西尔斯马丽亚高原不知要广阔多少啊，它广阔得没有止境。现在，旅游者总惯于在早饭与午餐之间去探寻这高原的风情。尼采的寂寞连广宇，笼罩着他的整个生命。

有时某个客人、某个陌生人、某个拜访者来了。但渴望与人接触的内心被包上一层硬壳，太硬太强，所以，当陌生人把它再次丢在寂寞中的时候，他会深深地松一口气，十五年中，他孤独异常，厌倦说话，身心疲惫，对自我消耗却又自我节食很是激愤。有时，小小的幸福光束会在他眼前一亮，这便是音乐。他在尼萨市一个破烂的剧院里看《卡门》的演出，在音乐会上听几首抒情歌曲，要么自己弹一小时钢琴。这幸福迫使他“感动得泪流满面”。欠缺的东西失落到

这个程度，以至于摸上它就感到痛。

十五年中，这条穴居之路从这个公寓通到那个公寓，无人认识他，他只认识自己。这可怕的路隐藏在大都市的阴影里，穿过备有破旧家具的房间、污秽的火车车厢和许多病房，而在外面的世界，艺术和科学那五彩缤纷的年市活动把嗓子都喊哑了。陀思妥耶夫斯基的逃亡也在此岁月，也是如此贫困、孤独，也是充满这可怖、寒冷的幽灵之光。尼采，这个像巨人泰坦一样的人，其作品总是掩盖着他那乞丐似的瘦长身影，这乞丐每天都因贫病交迫而行将死亡，但每天又是创作意志将他从死亡中唤醒，出现拯救的奇迹。长达十五年之久，他就是天天如此从房间这口棺材里爬出爬进，从痛苦到痛苦，从死亡到死亡，从复活到复活，直至最后。他那颗用所有能量升温而过热的头颅碎裂了。他倒在马路上，过路人发觉了这个与时代形同陌路之人。他们把他抬到那间位于图林市维阿卡洛阿贝托大街的房子。他死时没有见证人，但活着的时候见证人也少。幽暗、神圣的寂寞伴随着他死。思想界最耀眼的天才坠入永恒的黑夜，没有人送别，没有人认识他。

疾病的辩白

它没有把我弄死，反使我变得更强大。

被折磨的躯体发出痛苦的呻吟无数，病历记载身体达到危急状态是三位数，最可怕的总结性的话语是："我的有生之年，年年痛苦无极。"事实上，在可怖的病魔队伍里，真不乏魔鬼的审讯拷打：

头痛，令他昏迷的头痛，似锤击般的头痛，把这个趺趺撞撞的人打倒在沙发或床上达数天之久，不能思索；胃痉挛并伴有咯血、偏头痛、高烧；没有胃口、疲乏，痔疮、便秘；身体发冷、夜间盗汗——令人震骇的疾病循环，更兼“四分之三的失明”，稍一用眼力，眼睛就发胀并开始流泪，每天只允许这个脑力劳动者“用一个半小时的眼力”。然而尼采轻视身体保健，每日伏案写作十小时。对于过度劳作施行报复的是头剧烈疼痛，且波及神经，因为身体在夜间早已疲累，可神经还在继续兴奋，继续在幻想和思索中作怪，直至服用安眠药才使其麻醉。麻醉剂量越来越大（两个月中，尼采共消耗50克三氯乙醛，以便买到少得可怜的假寐），胃接受不了，于是造反——痉挛性的呕吐、头痛，又需用别的药物。受刺激的各肌体互相进行无情的、永不厌倦的打斗，在疯狂打斗之中，把痛苦的皮球踢来踢去，使尼采永无宁日，没有片刻的满意，从未出现过充满安逸舒适、忘记自我的短暂时刻。在长达二十年的时间里，人们可以数出不到一打的信件，而这些信件无一不发出病痛的喟叹。他被过分清醒、过分脆弱、已经着火的神经刺痛，发出的呼号越来越急促、越来越疯狂了：“你还是使自己轻松点吧，死！”他对自己喊道，又这样写：“一支手枪现在是我愉快思想的源泉。”再者：“阴森的、旷日持久的拷打使我渴望一死了之，有几个征兆表明，这事迫在眉睫了，这才是解脱。”对于痛苦，他早已找不到最恰当的表述方式，这痛苦只是单调地重复着尖厉叫喊，几乎不再像是人的叫喊，而是从他的“狗窝生涯”里向人们发出汪汪的叫声。可是，令人感到意外的是，他却做了一个强劲、自傲、坚如磐石般的自白，宛如蓦地腾起一股烈焰：“总的说来，我（在最后十五年中）是健康的。”这似乎在责罚那一切叫喊的虚假了。这自供状是他在艺术中扮演“戴上荆冠的基督”时提供的，面对这不可思议的自相矛盾，人们只有惊愕无语。

那么，到底什么是对的呢？是那千百遍的叫喊还是他这句崇论宏议？二者都对！尼采的肌体有强健和富于抵抗力的一面，内心

的躯干宽阔，有能力承受堆积如山的重负，他的根深深扎在德国健康的新教牧师阶层的土壤里，从“总体”来说，尼采的灵与肉的基础素质的确是健康的，只是神经对于他感觉中的精怪来说过于柔弱，故时常作乱（这种作乱 从未动摇他那如铁似钢的思想控制力）。有一次，尼采对这种半是危险、半是安全的状态找到了一个象征性的术语，把他的痛苦称之为“小机枪的火力”，因为在这场战争中，敌方从未真正突入他的力量的内堡，只是不断被疼痛所包围罢了，那疼痛是一群蠕动的小侏儒贱种，神经总是在他周围发出警报，总是站在哨楼上不停地窥视，总是在痛苦地、警觉地保卫自己，但是，从来没有一种疾病真正成功地突破并占领他（也许除了那一种病，它在二十年中挖掘了一条坑道径直通到他思想城堡下，然后突然将其炸毁），尼采那纪念碑式的宏伟思想是不会屈服于任何“小机枪火力”的，只有用爆炸才能摧毁他那花岗岩做的头脑。他有承受苦难的非凡之力，同非凡的苦难抗衡，即坚强而激烈的感情同肌体那细微的神经角逐。尼采的胃部、心脏和感觉的每根神经都像金银丝线编就的、异常活跃的流体压力计，它会突变为致痛的兴奋以回应任何微小的变化和紧张。他的肉体（和精神）可以意识到任何东西。细微的神经纤维在别人身上没有任何动静，对他马上就撕裂似的发出消息，以示警告。这“疯狂的刺激”将他那生来强健的生命力炸成千百个刺人的、锋利而危险的碎片，接着就是毛骨悚然的呼号，那是因为他的某个细小动作触及到某一根正在抽搐的神经，抑或因为他在生活中贸然迈出一步冒犯了它。尼采的神经过度敏感，恶魔般的敏感正是他痛苦的唯一根源，但同时又是他那天才的评估能力的原始细胞，他的神经要用疼痛才能平衡有异于常人神经的差别，常人的神经是模糊地深藏在知觉之下的。他那里最好不要有任何实质性问题，不要有任何引起血液生理反应的情愫，单单是那空气，那含有每时每刻都在变化的流星般天性的空气也就足以构成无边痛苦的根源了。也许从来没有一个智者像他对气象有如此

的敏感，他完全是流体压力计，是水银，对刺激敏感异常。在他的脉搏与气压之间，在他的神经和区域湿度之间似乎存在着神秘的电流感应，他的神经依据肌体脏器的疼痛立即测出气压，并且在他的本性中作出骚乱的反应。下雨、阴沉的天空使他的生命活力受压抑（“遮蔽的天空压低我”），他的脏腑却能感受到深厚云层的负荷，下雨“使他乏力”，潮湿使他疲倦，干燥使他活跃，太阳使他获得拯救。冬天是一种僵化的痉挛和死亡。他那像四月天气变化无常的神经，其颤抖的气压计指针从来没有停止过，他最好勾留在无云的地区，风平气静的恩加定高原至为理想。他那着燃似的肌体组织既能察觉出外界天空的每个压力，也能察觉出内心思想天幕上的每种负荷、昏暗以及暴风雨式的解脱。每当他涌现一个想法，这想法就如闪电一般击打他那紧绷的神经。尼采的思索完成得如此兴奋和迷醉，如此电击似的抽搐，以至于这思索对他身体有暴风骤雨般的效应，每次“感情爆炸”时，都会出现改变血液循环的那一刹那。在所有思想家当中这位最富有生气的人物身上，其身体、思想与外界气氛如此紧张地连在一起，以至于他感觉自己对内心以及对外界的反应是一致的：“我已不是精神和肉体，而是某个第三种东西，我因为整体而受难。”

这种能区别一切刺激的天生禀性是由于他生活中充满静止、沉思的空气，也是他数十年的遁世隐居而强行训练出来的。每年三百六十五天之中，没有人向他靠近，既无女人又无朋辈；每天二十四小时中，除了他自己没有第二个人同他交谈，他只有同自己的神经进行没完没了的对白。在阒寂中，他总是手不离感觉的电流计，如同所有隐居者、劳动者、老鳏夫和怪癖者一样，他在观察自己躯体功能方面最微小的变化。别人之所以能够忘记自己，是因为他们通过谈话、工作、游戏和怠惰转移了注意力，或用酒精和淡漠使自己迟钝；而尼采，天才的诊断者却一贯委身于这种蛊惑，作为心理学家对自己的痛苦怀有新奇的兴趣，把自己当做“亲身试验的动

物”。他总是用那把尖镊子——既当医生又当病人——以刺激神经的疼痛部位，由此加剧刺激的敏感度，他对医生不信任，于是自己当自己的医生，一辈子给自己“治病”。他试验一切可以想到的疗法，电按摩、饮食规章、饮水疗法、温泉疗法，一会儿用溴抑制兴奋，一会儿又用别的混合药剂刺激兴奋。为了对付气候的敏感刺激，他不断寻找特殊的空气，寻找适宜于他的地方，寻找“他心灵的气候”。他一会儿到卢加诺，只为呼吸那儿的海洋空气，那儿无大风；一会儿到普费费尔、索伦特；一会儿认为，拉加兹的温泉对自身的疼痛有好处；一会儿又认为圣莫利兹的疗养区：巴登-巴登温泉或马里恩巴特温泉可加惠于他。他发现恩加定高地与他气质相近，那儿的空气臭氧含量高，所以他在那儿盘桓整整一个春天，继而必到另一南方都市，尼萨市空气“干燥”，后来又到威尼斯或热那亚。他勉力外出，穿森林，到海边，抵湖滨，进小城，进那些“食物清淡”的小城。为了寻求这些童话仙境般的地方，以便使他的神经停止抽搐和疼痛，让肌体组织休养生息，他乘车经过的路程天知道有多么遥远啊！他从痛苦的经历中逐渐形成一种特殊形式的医疗卫生地理学，为了获得对自己身心安宁的主宰，他像寻找阿拉定的戒指一样寻觅这些地方，并研读了有关这些地方的大部分地质学专著。旅途再遥远，他也在所不惜。巴塞罗那已列入旅行计划，还考虑到墨西哥高原、阿根廷乃至日本。天长日久，气候和食物养生法成了他的第二学科。每到一地，他都记下那儿的气温、气压，搞水化验，记下降雨量和空气湿度。在饮食方面，他做得也有些过火，登记是非常精细的，什么东西需要特别当心，像记乐谱一样记下来了：茶必须是某个固定的商标牌子，浓度要适当，这样才对身体有益；肉食危险；蔬菜的烹炒要有一定的方式。这诊疗逐渐带有病态的唯我特性，即眼睛只是过度紧张地盯着自己。正是这永远的活体解剖造成尼采如许的痛苦；和常人相比这位哲学家一直受双倍的痛苦，即现实的痛苦和自我的痛苦。

然而，尼采是一个善于强行转变的天才，与歌德相反——歌德善于回避危险——他具备迎面与危险肉搏并死死抓住这头野兽之角的非凡勇气、心理，亦即思想——我正好想对此阐述——把这位感觉敏锐的人推入深深的痛苦，然而，正是心理和思想又把他拽回到健康中来。经过十年持续的折磨，他已处于“生命力的最低点”，人们都说他被碾碎被撕烂了，被他的神经、被绝望的压抑以及被一种悒郁地把自己献出做恶魔的战利品的自暴自弃碾碎、撕烂了。可是在尼采的思想立场上突然出现那种闪电似的精神“胜利”，即一种自我认识和自我挽救，它使得尼采的思想史如此宏伟，富于戏剧性和生命力。他猛然一下子把疾病、把那动摇他的根基的疾病扯到自己身上，把它紧紧压在心上，于是，一个神秘的（不能肯定在哪一天的）时刻出现了，他的作品中一种闪电似的精神出现了：在此，尼采“发现”了自己的病；在此，他惊诧自己还一直活着，惊诧在最深的压抑中，他也富于创造性，而不是瘫痪；在此，他宣告：痛苦和物质匮乏属于他一生的“事业”，一生唯一神圣的事业。自从他的思想不再同情身体痛苦的这一时刻起，他便首次以新的视角审视自己的生活，从而在更深层意义上审视自己的疾病，他张开双臂，自觉地把疾病当做必要之物置于命运之中。由于他——狂热地“肯定生活”的人——热爱他生存中的一切事物，所以他对痛苦也说查拉图斯特拉①的那个颂扬的“是”，对痛苦欢呼：“再来一次！随便什么时候来都行！”由承认它而认识它，由认识它而感谢它。因为他把目光从自身痛苦移开，高瞻远瞩，便发现（以一种对极端事物之魅力的过分喜爱）：他对疾病比对世上任何力量都更加怀有感激之情，负咎之情，他发觉自己拥有至高无上之物——自由，即外部生活的自由和思想自由，这恰恰应归功于疾病——可恶的施刑走卒。他无论

① 查拉图斯特拉（公元前6世纪），古代波斯预言家、宗教家，拜火教的始祖。尼采于1883年写作《查拉图斯特拉如是说》，既是哲学著作，又是散文诗，借助拜火教始祖，表达作者的“超人”和“永远还原”的思想。——译注

在何处，都容易变得懈怠、平庸、僵化，在职业和思想上未老先衰，而疾病总是用针刺强迫激发他的意志。他之所以没有去服兵役，而把自己交给了科学，这也得感谢疾病。他感谢疾病，还因为他在哲学这门学科里没有停滞不前，疾病把他从巴塞尔大学赶出来“退休”，于是他四处漂泊，回到自我内心。他对患病的眼睛负有义务，要把它“从书本里解救出来”，从“这个被他证明是最大善举”中解放出来，疾病的痛苦把他从包围他的各种联系中(痛苦但很有助益地)剥离出来。“疾病好像把我从自身分离出来。”他自白道，疾病是分离他的助产婆，既是助产婆，又是制造疼痛者。他感谢疾病，因为对他来说，疾病成了一种革新和发现：“我发现生活是新的，包括我自己。”

这个受折磨的人现在怀着感激之心，大力歌颂他的神圣痛苦，只有痛苦才使他心明眼亮。纯粹遗传的、从未动摇的、像熊一样强悍的健康是令人满意的，它什么也不问，什么也不想，所以，健康的人没有心理学；一切知识来自痛苦，“痛苦总是询问原因，而快乐则喜欢停滞，也不回顾”。人“在痛苦中变得越来越精细”，痛苦，那翻掘、刮削似的痛苦把心灵泥土翻掘过来，正是犁田一样的痛苦才能使土质疏松，才有利于结出新的思想果实。“伟大的痛苦是思想最后的解放者，它逼迫我们进入心灵的最深处”，如果痛苦几乎要把某人折磨致死，那么，某人就可以骄傲地这样评价自己：“我对生命有了更多了解，因为我常常差点儿丢掉生命。”

这就意味着，尼采不是用某种技术，也不是用否定身体危急状态的办法，而是通过一种认识才征服一切痛苦的，这个自主的寻求价值的人发现了疾病的价值。他作为一个不合时宜的殉道者，不是先具备那种让他受痛苦的信仰，而且先从痛苦中形成了那种信仰。然而，他不仅发觉疾病的价值，也发现疾病的另一极端的价值，即健康的价值。这二者把生命的完整感赠给人们，把存在于痛苦和兴奋之间那永远的紧张状态——人们伴随这种状态跃入永恒——赠

给人们，这二者不可或缺，疾病是方法，健康是目的。在尼采的思想里，痛苦只是疾病模糊的一岸，另一岸在一种不可言说的光里发亮，这就是康复，康复只有经由痛苦那一岸才能达到。康复远远不只意味着达到正常的生命状态，不仅仅是变化，还是提高、精细化。人从病中走出来，"像脱了一层皮，和以往相比，人更敏感，对快乐的鉴赏力更精确，对一切美好事物的审美更细腻，思想更愉快"，人显得像孩子般天真烂漫，比以往要纯洁百倍。这病后的第二次健康不是盲目得来的，而是渴盼到的，强行征服得到的，用无数次的叹息、呼号和危急买来的，这种"被占领的、被体验过的"健康比一贯健康那样麻木的舒适要生龙活虎一千倍。谁尝过康复颤抖的甜蜜和刺激的沉醉，谁就极度渴盼一再经历康复，一再甘愿投身于痛苦那含硫的火海，为的是一再达到"魔幻般的健康感觉"，达到珍贵无比的陶醉，这陶醉在尼采那儿代替千百倍的烟酒刺激。然而，尼采几乎还没来得及发现自己痛苦的意义以及康复的极大快感，他就急于想把这意义和快感变成世界的象征，变成新约全书中的使徒之职。正好与一切本性中存在恶魔成分的人一样，他也屈服于自己的兴奋，对于快乐和痛苦的热烈交替，他再也不感到厌倦了，他要更深地陷入痛苦，以便更高地飞进最快乐、最无障碍、最充满力量的康复。在这闪着火花的沉醉之中，他逐渐把自己要康复的疯狂意志同健康混淆，把自己的热情同生命活力混淆，把自己走向毁灭的眩晕同获得的力量混淆。健康！健康！——这个自我迷醉的人把这个词当军旗挥舞，已不局限于自己。它应为世界的象征，生活的目的。一切事物的尺度，是一切价值的水位标尺。尼采在数十年中痛苦连绵，暗中摸索，现在进入歌颂生命力、歌颂那种获得了权力的暴力的时期了。他令人惊惧地展开了那面火红的权力意志之旗，生命意志之旗，坚强和残酷的意志之旗，并且极度兴奋地把这面旗向人类高擎过来——但他哪里知道，正是鼓舞他高擎此旗的力量同时也张紧着弓箭，那带有致他死命之箭矢的弓箭。

原来尼采这最后的健康——他在激情洋溢中，对健康做狂热歌颂——实际上是一种自我暗示，一种“杜撰的健康”。正当他沉醉于自己的力量，举着双手向上苍欢呼，正当他充当“戴着荆冠的耶稣”这个角色写下歌颂他的伟大健康的话语，而且发誓，他从未病过、衰弱过，这时，闪电已经在他的血液里闪烁了。在他内心唱着颂歌、凯旋曲的不是生，而是死。他认为恰恰是光、是他的炽热的力量掩盖着疾病，施行致命的突袭。今天的每位医生能毫不含糊地诊断：在最后时刻淹没尼采的那种神奇快感实则是死前的狂热，典型的回光返照。在恶魔般的世界彼岸，那淹没他的生命之最后时刻的银色光亮正向他抖闪着，然而他这个迷醉者已感觉不到；他只感觉周身洒满光辉，充满人世的恩惠。思想向他发出炽光，语言在他的内心细孔中带着原始力流淌，音乐似潮汐淹没了他的心灵。他目光所及，全是一派宁静——马路上的人们向他微笑，每封书信都带来神的消息。在最后的书简里，他喜不自胜向好友彼得·嘉斯特呼喊：“请给我唱支新歌吧：世界晴朗，天空欢悦。”从这晴朗的天空中射出火样的光束击中了他，于是痛苦和欢乐消融在这不朽的时刻里，感情的两个极端同时钻进他敞开的胸膛，在他那破碎的头颅里，血液把生与死终于结合在一起，汩汩流进世界末日的可怖音乐。

认识论中的唐·璜

重要的是永恒的活力，而不是永恒的生命。

伊曼努尔·康德与哲学认识论的关系就像与一位忠实于婚姻的女人一起生活,他与它在同一张思想之床上睡了四十年,并生下了德国哲学体系中整整一代人,其后代至今还生活在当今世界。康德与真理的关系绝对是一夫一妻制,他的聪明儿辈谢林、费希特、黑格尔和叔本华亦如此。促使他们从事哲学研究的是一种非恶魔的、高尚的纪律和秩序意志,一种思想纪律的意志,使存在达到井然有序的构建的意志。这意志是良好的,德国式的,也是实际的。他们热爱真理,一种真诚、持续、久经考验的热爱。然而,这热爱缺少情欲,缺少闪着火花的自我渴望的情欲。他们把自己的真理当做妻子和固定财富,至死不与它分隔,从未对它不忠,所以,在他们对真理的关系中总是存在着某种平庸无趣;可事实上,他们每个人在婚床之外还另外建有私房:他的固定体系。这是他们从人类原始的内心混乱的荆棘丛中开辟出来的私有领域,是被他们占领的思想耕地,他们耕作得十分出色,用耙、用犁。他们小心翼翼地将其认识事物的界标移进当代的文化中,以辛勤和汗水使思想果实增产。

尼采认识事物的激情则是来自另一种热情,来自相反的感情世界,他对真理的态度是一种恶魔似的兴趣,颤抖地呼着热气、被神经驱赶的、好奇的兴趣,这兴趣从不满足,永不枯竭,从来不在某一结论处停步,它总是超越一切答案,总是急切、无拘无束地继续发问。他从来不把某一种认识长期拉在身边不放、信誓旦旦地把它当做自己的妻子、"体系"和"学说"。什么样的认识都能刺激他,但没有任何一种能抓住他。某个问题一旦失去其处女的秘密、刺激和羞耻感,他就会毫不怜悯、毫无嫉妒地让给在他后面的人,正如他在情欲方面的结拜兄弟唐·璜把女友让给他人而从此不再过问一样,每个非同寻常的诱惑者总是在一大堆女人中选取一个,与此类似的是尼采,他也总是在一切认识中选取一种认识,一种非现实的、从来不可能完全达到的认识。把他刺激得直至疼痛和绝望的不是占有、不是财产,而是不断的发问、寻求和追猎。不是确定感,而

是不确定感才是他的嗜好，这嗜好就是圣经意义上的认识，那儿男人“认识”了女人，从此秘密全无。作为一贯的价值相对论者，他知道，这类认识举动，即热切盼望占有的认识举动，没有一种是真的能“最终认识”的，说到底，真理是不可占有的，因为“谁觉得，我占有真理，谁就会阻挡多少事情啊”。何况，尼采从来就没有本着节约和保存的思想构筑自己的思想宅第，他想始终保持一无所有——或者说，这是由于他流浪本性的强迫，不得已而为之。他没有住房、妻子、儿女以及仆役，却有逐猎的雅兴和欢愉。他和唐·璜一样，不喜欢感情的延续，而是喜欢感情某些“伟大而狂喜的时刻”，吸引他的只是思想上的冒险，是那些“危险的‘也许’”，只要也追逐它们并乐此不疲，一旦在认识的某个地方，直至在认识的最高、最远的星星上抓住它们，便一定会使他发热和深受鼓舞。但他不是要战利品，仅要（正如他自己在《认识论中的唐·璜》里描写的）逐猎中的“思想、刺激、享受以及认识的奸策”。他擒获了猎物，到最后已经没有什么可能追逐的了，剩下的只是认识的痛苦，最后，像个酒徒喝苦艾酒，饮告别之水。

唐·璜在尼采的思想里不是美食家，不是耽于淫乐的享受之人，这个神经敏感的贵族消化不良，他不在饱食中做怠惰的休息，不吹嘘自己的胜利和志得意满。这个追逐女人的人——像天才的尼姆洛①——本身又是被追逐的人，即被不可静止的欲望追逐；这个肆无忌惮的诱惑者本身又是被诱惑的人，受他燃烧的好奇心的诱惑，是一个被诱惑而去诱惑所有无辜女人的诱惑者。尼采也与此类似，他因为问题之故而发问，因为不可能静止的心理上的兴趣而发问。对唐·璜而言，所有的女人都有秘密，又都没有秘密；每个女人只有一夜的秘密，没有永久的秘密。同样，对尼采这个心理学家来说，真理存在于一切问题中，但只存在于某个时刻，而不可能永

① 尼姆洛：巴比伦猎神和战神。——译注

远存在。

所以，尼采的精神生活全然没有静止点，没有静止的反射面。他的生活似江水滔滔，动荡无定，充满突变、转向和急流，其他德国哲学家的生活像史诗一般地、安逸地向前发展，他们的哲学无异于舒适地用手工继续织造一堆弄得混乱不堪的纤维。他们"弄"哲学时安然坐着，肢体松弛，人们几乎感觉不出他们思考时体内血压是否有所升高，几乎感觉不出他们命运中的热情。人们从来没有发现康德有那种思想，即被他的各种思路吸血似的死死揪住、因要创造而受苦的思想；叔本华完成其著作《作为意志和观念的世界》之后，其生活立即带有退休和安适的特征，一种夹着小小抱怨的停滞。他们向前走着自己选择的道路，其步伐坚定、明确。尼采则总像被追逐，总是进入他十分陌生的境地，所以，尼采的认识更(宛如唐·璜之冒险)富于戏剧性，是一系列危险、令人愕然的插曲，是一个悲剧，一个在不停的颤抖的激动中从一个急变向另一个急变不断跳跃的悲剧，最终不可避免地跌入深渊而碎尸万段。恰恰是寻觅之中的不宁，恰恰是不断的"必须思考"，恰恰是恶魔的逼迫向前才给绝无仅有的尼采生活制造了空前的悲剧，并使之成为对我们具有诱惑力的艺术品(绝无工匠气和小市民特性)。尼采命定要做不停的思考，好像童话中的粗野猎手命定要永远逐猎。他的兴趣也就是他的痛苦和危难。他的呼吸、他的风度具有一个被追逐之人的跳跃、热烈和沸腾的特质，他的心灵具有一个从未充分休息、从未满足之人的焦渴、憔悴而衰弱的特质："人获得某个心爱之物，但这心爱之物几乎不可能被一个人彻底所爱，我们心中的暴君如是说(不妨把这暴君称为更高的'自我')，正因为这样，我才甘愿牺牲，遭野兽的暴虐，受文火的炙烤。"尼采，这个永不安宁、被催逼不断认识事物的人一旦发出惨叫，那声音必定尖厉刺耳，犹如一头被箭射中的亡命野兽的悲鸣："到处对我设置阿弥顿花园，总要掏我的心，总有不断的辛酸，我不得不迈动受伤、疲惫的双脚向前行。因此，对于那不

能抓住我的美好事物，我总要回望，盛怒地回望——因为它不能抓住我！”

在尼采之前，德国的哲学界完全没有这类发自内心的呐喊，没有发自痛苦深渊的强烈吁叹。也许在中世纪的神秘论者以及哥特艺术时代的异教徒和圣者身上有时曾通过模糊语言发出过类似的痛苦呼号。巴斯卡尔①就是其中的一位，他整个身心处于怀疑者的涤罪所内，熟悉一颗求索之心被翻掘的剧痛和被粉碎的毁灭。然而，无论在莱普尼茨还是在康德、黑格尔和叔本华那里，都没有这类猛劲的声音使我们震惊，其原因是：尽管这些学者如此正直，尽管他们尽心竭力，如此果敢地影响整个民众，然而他们并不是以整个身心和整个命运投身到为获得认识的英雄事业中，他们的燃烧犹如蜡烛的燃烧，只在顶部，只是燃烧着智力。他们生活的某一部分，即世俗的、私人的以及人格的部分是命中注定有保证的，而尼采则是整体冒险，他总是不断自投危险的罗网，“不仅携带冷峻而好奇的思想触角”，而且投入命运的全部。他的思想不仅来自上面的头颅，而且也是来自被刺激的沸腾的血液，来自抖动的神经、永不疲倦的感知和生活感情的全部热情。所以，他和巴斯卡尔的认识全都悲惨地紧缩成“激情的心灵史”，变成了危险的、几乎是死亡之冒险的卓越成果，变成了一部我们怀着震惊和恐惧观看的生活剧（而其他哲学家传记一点也没有拓展思想形象）。即使身陷辛酸的艰危，他也不愿把自己“危险的生活”同那些人井然有序的生活对换，因为那些人在认识领域苦苦寻求的恰恰是一种安全的心灵歇息，一堵阻挡感情洪潮的堤坝，尼采认为这无异是在减杀生命活力，故对此满心憎恨。对他、对这位悲惨的哲学家、英雄人物来说“为生存而苦斗”，为更高的安全、为对付生活而构筑防卫墙，这些全然无关宏旨，他可不要安全，只盼永远得不到满足，永远不自满！

① 巴斯卡尔（1623～1662），法国哲学家、数学家。——译注

他对那些平庸、极易满足的人不无傲气地讥讽道:“面对生活那神奇的不确定感和多义性,人们可怎么立足呀,面对食欲和总是发问的兴趣,人们怎能不产生疑问,怎能不发抖啊。”但愿他们冻死在安全感里吧,平心静气地隔离在他们思想体系的蚌壳里吧,可吸引尼采的唯有危险的潮汐,冒险、永远的狂喜和永恒的失望;但愿他们在其思想体系的暖屋里搞哲学像做生意一样吧,但愿他们诚实而节俭地聚敛财富吧,吸引尼采的唯有游戏和对生活的全部投入。他的生活从未有过这种贪欲,即占有他这个冒险者的贪欲,在这方面他倒还有更大的雄心:“重要的是永恒的生命活力,而不是永恒的生命。”

在德国哲学认识论的海面上,尼采首次打出了一面海盗黑旗,这是属于另一类型、另一宗系的人,这是另一种哲学,它不再穿大学讲坛上的学士服,而是为作战而包上铁甲并备有武器。在他之前,一些思想界英勇的航海家们曾发现过许多陆地和财富,他们抱着文明和实用的目的:为人类占领它们,进一步充实思想界未知领域的地图,他们在占领的新领土上插上旗帜,建造城市和庙宇,修筑新的通向未知领域的道路,随后就来了总督和对占领之物进行耕耘和收获的管理官员,还有评论家和教授以及教育界的人士。然而,他们辛劳的最终意义仅是为了安宁、平静和可靠,他们要传播规范和法则,也就是一种更高的秩序。尼采突入德国哲学界,就像十六世纪末的海盗群入侵西班牙语世界,这是一群凶悍、鲁莽、狂野的亡命徒,他们没有国家、统治者、国王和旗帜,也没有家园,不作任何停留,他同那伙海盗一样,不为自己、也不为后来人占领什么,既不为某个神,也不为某个皇帝、某种信仰,仅仅为占领的乐趣而占领,因为他压根儿不想占有和攫取何物。作为要破坏“褐色宁静”和安闲自适的激情的捣乱者,他的唯一欲望就是摧毁人们安全可靠的享乐的宁静,用火、用惊吓传播清醒,这清醒对他宝贵异常,好似昏沉的睡眠对性喜平和的人弥足珍重一样。就像那帮海盗之

后的事态发展一样，在他的身后，宗教分崩离析，千百年的神圣被亵渎，祭坛坍塌，怜悯之心受凌辱，信仰被扼杀，道德的栅栏破败不堪，呈现了着火的地平线，勇敢和力量的崇高灯塔在望了。但他从不转身向后，既不享用所获，也不占有所获。未知之物，从未被占领，从未被认识之物是他广袤无垠的活动领域；力量的释放，“对昏睡进行捣乱”是他唯一的兴致。他不囿于任何信仰，誓不献身任何国家，把“不道德者”的黑旗挂在被摧折的旗杆上，面对神圣的未知事物和永恒的不确定——他觉得同这些东西有着亲如兄弟姐妹一样的关系，——他不断准备新的危险旅程。在危险中，他孤独而荣耀地演唱辉煌的海盗颂，演唱烈火之歌，命运之曲：

是啊，我知道我来自何处，
从不满足；
像烈焰炽热，耗尽自我，
光明是我抓获的一切，
胡言乱语我要全然抛弃。
我，就是烈火——

诚实的激情

只有一条严令针对他：要纯洁。

尼采早就计划写一本书，标题拟用《激情，正义的激情》。他终未写成，但他照此标题生活过来了，这比写还要有意义。热烈的诚

实，一种狂热、激情的真，升华至痛苦的真是促致尼采成长和变化的创造性的原始细胞。

诚实、正义、纯洁——人们稍稍有些诧异，在“不道德”的尼采身上发现的原动力不是别的，恰恰是市民阶层骄傲地称之为他们的道德的——诚实，至死不渝的诚实，一种真正的穷人思想道德，中不溜儿的普遍感情。本性中具有恶魔成分的人总是要把早已被围入樊篱、并且做过调整的概念再进行思考，思考得没完没了，殚精竭虑；即使是无关宏旨，老掉牙的概念，他们也要赋予其火红的色泽和洋溢的热情。恶魔之人抓住了什么东西，那东西必定陷于无尽的混乱和充满奔放的强力。所以，尼采的诚实与恪守规范之人那淘洗得洁净无瑕的正直风马牛不相及。他热爱真理，他本身就是一个真理恶魔，一个清晰可见的恶魔，一头善于逐猎并渴求猎物的猛兽，它具有敏锐绝伦的嗅觉，残酷无比的掠夺欲念。尼采的正义与商人们那种家畜般驯服的、精心调节的谨慎毫无共同之处，与某些思想家那种诚笃似牛、像米歇尔·科尔哈斯①式的诚实也是南辕北辙，这些思想家畏首畏尾，疯疯癫癫，只冲向一个真理，即他们自己的真理。尼采对真理的激情尽管爆发时异常粗野、残酷，然而却总受神经控制和教化而不失之肤浅、愚昧。这激情永不搁浅，永不勾牢，而是烈火似的从一个问题冲向另一个问题，每个问题必须廓清，从不满足于某一个。尼采的激情不泯，尼采的诚实永在，这两重性何其美妙！一个如此伟大的心理学天才同时又具备如此恒久的伦理连续性，如此丰富的个性，除尼采外，恐怕前无古人，后无来者。

所以，尼采命定是个明晰的思想家。无人可与之匹敌。谁把自己的心理当做激情加以理解和推动，谁就能感觉到自己的整体素质，这感觉是极度快慰的，只有成就了完美之事才有此快感。我已

① 米歇尔·科尔哈斯系克莱斯特小说《马贩子科尔哈斯》中的主人公。——译注

说过，诚与真是市民阶层的道德，人们觉得它们是精神生活中不可或缺的酵母，但诚与真在尼采身上，人们就可以把它当音乐享受了。尼采是个半盲人，像猫头鹰一样在黑暗中吃力地摸索和生活，但在心理学中却有鹰隼般锐利的目光，这目光在一秒钟内能像猛禽一样从他思想的广阔天空俯冲到最细微的特征上和几乎无法辨认的差别上，其准确性可谓百发百中。在这个没有先例的识辨者、绝无仅有的心理学家面前，一切隐藏都是徒劳，他那X光眼力可以穿透衣服、皮肉、头发直至每个问题的内核。他那宛如精密机器的神经对每个大气压力能作出反应，与此类似的是，他那似乎布满神经的智力准确勾勒出道德的差别。尼采的心理学根本不是来源于金刚石一般坚硬的、清晰的理智，而是来源于他的对价值高度敏感的内心，他说："我的天才存在我的鼻孔里。"他尝，他闻，在人的事务和思想领域事务中，他闻出一切都不纯洁、新鲜，"我对纯洁的本性极度敏感，所以能感知到——嗅出每个心灵深处的秘密"。他以屡试不爽的准确性嗅出，哪里出现了庸俗的道德观、教堂里的焚香、艺术谎言、有关祖国的空话、心灵的麻醉。对一切腐朽的、不能饮用的、不健康的东西，对穷人的思想气味，他都有极为灵敏的嗅觉。明晰、纯洁、干净对他的智能来说是必不可少的生存条件，有如洁净的空气对他的身体必不可少一样，关于这，我以前已经讲过。正像他对自己要求的那样，这心理学是"解剖肉体"，把神经延至脑髓。而其他心理学家在他这种预测灵敏性的衬映下就显得迟钝，毫无生气了。即使是同样具有灵敏神经的司汤达也不可与他同日而语，因为司汤达缺乏激情的强调，力量的侧重，只是随意记录他的观察，尼采则是以自己本体的全部分量投入对事物的认识，好似雄鹰从无尽的高处冲向微小的动物。只有陀思妥耶夫斯基才拥有类似于他的明察的神经（同源于一种过度紧张、病态而痛苦的敏感），然而，他在真实方面尚不及尼采。他在认识中时有夸大，有失公允，而尼采即使在极度兴奋中也丝毫不出卖他的正直。恐怕从未出现

过如此天生的、本性决定的心理学家，从未有过某种思想对心灵气压具有如此灵敏的压力计，从未有过某种价值探索拥有如此精确而高超的仪器。

对于完美的心理学来说，光具备精密而锋利的解剖刀、具备最出众的思想工具是不够的，心理学家也须具有在解剖时毫不颤抖和后撤的铁手，这刚柔兼备的铁手。心理学虽然仍需要才能，但它第一要务却是个性和勇气，"对一切事物悉数思考"的勇气。理想的案例就是尼采，他既有认识事物的才能，又兼有充满男性力量的认识事物的意志。真正的心理学家必须在他可见的地方敢见，断不可因情感上慎重和畏葸视而不见，放弃思索，抑或让各种顾虑和感情把自己弄得麻木不仁。这些真正的权衡者和守卫者，"其任务就是保持清醒"，不应有普通市民阶层那种妥协、善良、胆怯、同情等弱点（或道德）。不允许他们——思想斗士和征服者们——在巡逻途中发善心放走捕到的某一真理。在认识事物中，"视而不见并非错误，而是怯懦"，善良便是犯罪，因为谁顾虑害羞和疼痛，害怕被揭露者的叫喊，害怕赤裸的丑态，谁就永远发现不了最终的秘密。真理和真实若不彻底暴露就没有伦理价值，所以，尼采对那些由于怠惰和畏惧思考而放弃果断认识事物的神圣义务的人是无情反对的。康德通过打开一扇秘密的小门让上帝的概念悄悄溜进他的体系，对此，尼采义愤填膺。对哲学领域一切昧着眼睛和干脆闭眼不见的人他也恨之入骨，他恨"模糊难辨的魔鬼"，胆怯地屏蔽、抹煞最终认识的魔鬼。不存在用阿谀而骗到的伟大真理，不存在用闲谈而发现的秘密，只有用强力和无情才能获取世上的至宝，只有用凶残才能在"具有伟大风格的"道德领域不断提出"可怕而崇高"的要求。一切隐藏的东西要求坚强之手和无情的激进来发现，没有诚实就没有认识，没有果敢就没有诚实和"思想的严谨"。"我在哪儿失去了诚实，我就在哪里变成盲人；我要在哪里认识，我也就要在哪里诚实、严格、刚毅、残酷。"

尼采这位心理学家的激进、坚毅和无情特性以及他那鹰隼似的锐利目光不是命运馈赠的，这眼光是以牺牲他的整个一生及其安宁、睡眠、舒适为代价买来的。尼采从一开始就必须严厉地强迫意志把柔和、善良、好交际、爽朗和善意的本性变得难于接受和严酷无情，这自然有违他的感情。他的一半生活是在火中度过的。为了设身处地经历这一道德发展进程的剧痛，人们必须窥探他的内心深处。尼采在烧毁自己“弱点”——温和与善良的同时也烧毁了一切联系自己与他人的人情世故。他毁了友谊，毁了同他人的联络和关系。他最后的一段生活慢慢在自身的烈火中变得如此白热化，以至于谁想触摸它，谁就会把手烫伤。正像有人想用地狱里的石头治疗伤口，以便获得纯洁一样，尼采是强咬自己的感情，以保感情的纯洁、诚实。他用向往纯真的意志那灼红的烙铁无情地进行自我治疗。他的寂寞也是自己强逼出来的，作为真正的狂热者，他放弃了自己的一切爱好，包括与里夏特·瓦格纳断交，瓦格纳的友情对他来说，不啻为至圣的知遇。他让自己穷困，使自己无交游，讨人厌，遁世，不幸，其目的就是为了保持真和圆满完成诚实的使徒之职。正如一切本性中具有恶魔成分的人一样，他的激情，他的诚实的激情久而久之变成了偏执狂，并在其烈焰中耗尽了他的整个生命；最后他除了这激情别无所知。人们也许终于忍不住要像学校教师那样提出这样的问题：尼采究竟意欲何为？有何见解？为求何种世界观？尼采什么也不想，在内心，只有一种求真的超强激情在自我欣赏，这激情不懂“目的”为何物。尼采没有考虑要改造或教训世界，也没有考虑要让世界和自己得到平静。他那兴奋难平的思索之陶醉，本身就是目的，本身就是享受，一种纯然自我的强烈快感。每种恶魔的激情大抵如此，他耗费如许巨大精力从来不是为了某种“学说”，他早已超越“教条主义那珍贵的幼稚和初浅”，更不是为了“某一宗教”（“我内心不存在教会布施者的任何东西，宗教都是小民的玩意”）。尼采治哲学就像搞艺术，而作为真正艺术家他不寻

求结果和冷冰冰的最后结论，而是寻求一种风格，“道德领域的伟大风格”。作为艺术家，他经历和享受着突然灵感引起的种种悚惧，所以，把尼采称之为哲学家、即智慧的朋友或许是语言上的错误，因为激情之人永是不智，尼采感到最陌生的事就是达到某个哲学目标，达到感情的漂浮、休息放松、安详和饱和的“褐色”智慧，总而言之，达到某个信念的静止点。他“既需要又消费”信念，他把得到的东西又丢掉，所以称他为“装祭品的盘子”或许更贴切。他热衷真理，热烈倾心于那个残酷而纯真的诱惑女神，这女神就像阿特密斯①一样把她的情人们统统赶到永恒的逐猎中，却又以撕烂的面纱为掩护，永远不追上他们。按照尼采的理解，真理也并非一种僵化的、晶体形状的真理，而是那求真和保真的炽热意志，最丰富的生活之完美。尼采从来不要幸福，但始终要真。他不寻求安息(十分之九的哲学家对此孜孜以求)，作为恶魔的奴仆和附庸，他寻求最高的兴奋和运动。把每次为了达到不可企及之物而进行的斗争剧烈化并使之剧变为英雄的斗争。而一切英雄的斗争又必然升华成至圣的后果——毁灭。

究其原因，是尼采的如此狂热，如此无情而咄咄逼人地要求诚实，他势必陷于世界残杀和自杀的矛盾中。一切生活最终的落脚点无非是妥协、让步(歌德早年就认识到这点并且按此塑造自我，在其本性中一再明智地重复着人的这一本性物质)，为了维持自身的平衡，人们，比如中产阶层人士，需要让步、妥协和与社会订立契约。然而，谁要是提出怪里怪气的、似神似人的要求，不愿与别人一样浮在世界表面，不愿与别人一样妥协、让步，硬要强行挣脱千百年织就的关系网和通行的契约网，谁就必然陷于同社会、同世界殊死的敌对状态。个人越是铁面无情地提出“要保持纯洁”的要求，时代与他就越是敌对；像荷尔德林坚持只以文学创作度日，以便远离

① 阿特密斯为希腊女猎神。——译注

平庸;尼采"冷静思考"世间种种关联及其无穷纷扰,这两种情况中那不智的、然而却是英勇的要求都明白表示着愤怒地反对道德和法规,于是,这要求把这些莽汉一一推入彻底的孤立境地,推入一场悲壮而无望的战争。被尼采称为"悲剧意识"的东西,亦即达到某种感情极致的坚定性,它从思想蔓延到命运并制造悲剧。凡是想要克服生活某些法规的人,想要在各种激情的混乱中贯彻一己之激情的人,都会孤独不堪并遭毁灭的。无意识地行动者是愚蠢的狂热者,但是,谁明知危险却敢于向危险挑战,谁就是英雄。尼采虽是诚实的激情之人,却属心明眼亮之列,他明知自己蹈危履险,明知自己从撰写首篇文章起,思想就围绕一个危险而悲伤的中心在旋转,生活中危机四伏,然而他——思想界真正的悲剧英雄——恰恰因危险之故而热爱生活。这危险终于使他灭亡了。"把你们的房子建在维苏威火山的旁边吧!"他向哲学家们喊道,以激发他们要有更高的命运觉悟,对于他,危险程度即"与人们的生活相伴随的危险程度"是崇高伟大的唯一标尺。谁能在崇高的竞赛中贡献一切,谁就赢得了不朽;谁以自己的生命冒险,谁就能赋予自己有限的生命以不朽的价值。但愿牺牲我们的生命以求真!激情重于生存,生活的意义重于生活本身。激情的尼采把这一思想猛力推入超越自己命运的范畴:"我们宁愿人类灭亡,也不愿认识灭亡。"他的命运愈危险,他愈感到思想界日益高远的天空上的闪电在迫近,他那作最后搏斗的要求就愈富挑衅性,愈觉命运的有趣。"我知道我的命运,"他在临死前说道,"我的名字将同一个怪物连在一起,同人间尚未有过的危机,最严重的良心冲突,同决心反对至今尚被信奉和被圣化的一切连在一起。"然而,尼采喜爱这个心里早就明白的深渊,他的整个本性就是朝这个死的深渊逼近:"人可以承受多少真理?"这个问题贯穿在这位勇敢思想家的整个一生,为了探索人的认识能力的限度,他不得不越过安全区,登上那一级阶梯:在此,人已经不能再承受真理了,最后的一个认识死了,光逼得太近,使他

目眩看不清了。正是这向上攀登的最后步伐是他命运悲剧里尤难令人释怀的、强劲无比的步伐。在他明白一切、心甘情愿地从生活高处跃入毁灭的深渊之时，他的思想比任何时候都闪光，他的心灵比任何时候都激昂，他的话语比任何时候都拥有更多的音乐和欢呼。

自身的嬗变

> 蛇不蜕皮会死；英才一旦被阻止改变
> 自己的观点，他们就不再是英才。

遵从规范者尽管站在特立独行之士面前是色盲，然而对敌视他们的东西却有可靠的直觉。尼采是个所谓的"不道德者"，是在他们的道德樊篱内的纵火者，但远在他的这一面目暴露之前，他们就树他为敌了。他们通过嗅觉了解尼采，比尼采自己了解得还多。他们感到他不顺眼，因为他一贯置身所有的规范之外，又是哲学家、语言学家、革命者、艺术家、文学家和音乐家的混血儿；作为越轨者，他一开始就遭到那些专家的忌恨。尼采刚刚发表早期著作，语言学家维罗莫维兹(此人在长达半个世纪中一直是语言学家，而他的敌手尼采则发展成为一个不朽人物)就迫不及待在同事中间对这个越界者进行抨击。瓦格纳的追随者们不信任这个善于识辨的人，尼采在语言学界羽毛未丰、受人操纵之时就已得罪了一批专家。只有懂得发展变化的天才里夏特·瓦格纳对这个正处在成长中的后来又反目成仇的人厚爱有加。其他的人则从他那大步流星

的勇敢步态上就感到和嗅到他不可靠、不忠诚于信念，嗅到他那无限度的自由。这个最自由的人要用自由去反对一切，包括反对他自己。今天，尼采所获得的权威使专家们胆战心惊，低眉顺眼，在此情况下，他们又喜欢把“自由鸟王子”用铁栏围锁，把他锁进某一体系、学说、宗教和使命中。他们要拥有一个僵化的尼采，就像他们自己；他们要把尼采捆绑在某种信念上，筑墙把他圈在某一种世界观里。这，正是尼采深感害怕的。他们要给这个毫无抵抗能力的人强加上某种定义和百口莫辩的不实之词，把这个萍踪无定、浪迹天涯之人（而现在已征服广大的思想界）禁锢在一所他不曾拥有也不曾渴望的房子里。

但是，尼采是不可被束缚在某种理论、被钉牢在某一信念上的。那些好为人师者的充满匠气的作品也不能根据尼采那令人怔惧的悲剧作一个冷冰冰的“认识论”提要，因为价值相对论者尼采从来没有长期局限在某句话、良知的某一信念和心灵的某一激情，他认为没有必要这样。“一个哲学家需要信念，也消耗信念”，他不无优越感地对那些傲然炫耀其个性和信念的人说：他把自己的每一见解都视为过程，甚至把他的“本我”、肌肤和思想形态一直看做是复杂纷繁的，是幢“多种心灵的综合大楼”。一次，他说出如此豪气干云之语：“对于思想家而言，局限在某个人物身上是不利的。人要是找到了自我，就须时时失去自我，然后再找到自我。”他的本性即为不停顿地变化，通过失去自我而认识自我，就是说要永远地发展，永不要僵化的、静止的存在。“变化吧，这就是你。”这是他全部文章中唯一的生活命令。歌德曾经讽刺说，人们在魏玛找他，而他却总在耶拿。尼采最喜爱的那个蛇蜕皮的比喻就是一百年前出现在歌德信中的，但歌德那深思熟虑的发展同尼采那火山爆发式的变化是怎样的背离啊！歌德围绕一个固定的中心扩大生活领域，犹如一棵树围绕隐藏的内干中心长出一环环年轮；尼采则突破最外层树皮，变得愈益坚定、笃厚，向外观察愈益高远。尼采的发展是通

过忍耐、通过坚韧不拔的力量,同时也通过持久的自我辩护而得以实现的。不过,他的辩护是迫不得已的,他以具有激烈冲击力的意志自卫。歌德发展自己从来不损毫发,从不需要否定自己而达新的高度;尼采则相反,他必须完全摧毁自己,以便完全重建自己。他每次获得自我,每次新发现都是致命的毁伤自我和丢弃信仰的结果,是分解的结果;为达更高境界,他总是把一部分"我"抛掷(歌德不付出任何东西,只是化学演变和蒸馏)。在他的变化图中,早年的和过往的一概无效,所以,他的各个发展阶段也不是像亲兄弟一般亲密,而是相互敌视的。他一直处在前往大马士革的征途中。他不要一次性的信仰改变和感情改变,而是要无数次,每一个新的思想要素不仅闯入精神领地,而且也进入五脏六腑:思想的和理智的认识在他身上呈化学演变,变成另外的血液循环,另外的感情和另外的思想。作为鲁莽的赌徒,尼采(荷尔德林有一次也对自己要求)把"整个心灵暴露在现实的摧毁力之下",他的经历从一开始就遇到了这类猛烈似火山爆发般的破坏。他年轻时在莱比锡读大学,阅读叔本华的《作为意志和观念的世界》时,整整十天没有睡觉,整个身心被一种旋风颠覆,他依傍的那一信念轰然坍塌倒了。当晕眩的思想慢慢从迷醉中苏醒,他便找到一种完全改变了的世界观,全新的生活观。他同瓦格纳的相遇成了一次使其感情张力得到无穷拓展的经历,这激情的友爱的经历,使他从特里普胜回到巴塞尔后,其生活获得了新的意义:语言学家在他心里一夜之间就死去了,过去的视角,历史的视角移向未来。由于他内心充满喜爱未来的炽热,于是就摆脱了瓦格纳,这摆脱撕开了一个几乎致命的、永远无法愈合的大伤口。每当出现这类思想震动就像发生地震一般,他的信仰大厦就倾倒成废墟,他不得不进行彻底的自我重建。他没有一样东西是温柔、无声、自然地滋生出来的,内在本性从来不是在秘密的工作中扩张成宽阔状况。一切东西,包括他本人的各种观念都是"像雷打电击"一般打进其内心。他内心必有一个世界被消灭,才可

重铸他的宇宙，尼采似矿井瓦斯的思想力量是无可比拟的，他写道："我要用感情扩张拯救自己，我就是要制造这类感情。我常常产生我会突然死于此类事的想法。"事实确也如此，每当他的思想革新时总要死掉某种东西，内心肌体组织总有某种东西被撕毁，就像有一把钢刀捅进体内，把过去一切联系割断了。也许从来没有人像他这样痛苦万分地成长起来，如此血腥地从自身剖析出来。他的书就是医学上的手术报告，活体解剖的方法，一种自由思想的助产理论。"我的书只谈我的征服"，征服是他的演变史、怀孕和分娩史、死与复活的历史，一部肆无忌惮地反对"本我"的战史，对他强制和处罚的历史，是尼采在他精神生活的二十年中所扮演的各种角色的总体传记。

尼采不断演变的一个史无前例的特征是：他的生命线从某种意义上说是反向运动的。我们拿歌德做某一类性格的原型——总拿他做例子，他在所有的显赫人物中最具典型性——这类性格神秘地与世界进程十分协调，但我们发现，歌德的各个发展形态象征性地反映他的年岁。他青年时热情如火，壮年时周密谨慎，老年时概念清晰。他的思考节奏来源于血液的温度，他的混乱出现在开始阶段（总在青春时代），他的秩序在末尾（总在老年），他成了革命者后就保守，从开始阶段写抒情作品到从事科学研究，从开始阶段的自耗到自保；尼采与他的道路是反向的。歌德竭力聚合本性，使之愈益丰饶；尼采冲向的目标则是愈益激烈的本性分解。他与一切性格具有恶魔成分的人一样，随着年事的增加变得越来越急躁、没有耐心、混乱、富于革命性；他的外部生活就显示出与普通的人格发展截然相反。尼采开始时老气横秋，当他的同学们尚在搞大学生的那一套玩耍戏谑，喝着啤酒搞大学生团体活动，鱼贯而行地在马路上到处闲逛之时，他就已经当上著名的巴塞尔大学的哲学正教授了（当年才二十四岁），而且授职十分隆重。他的好友当时均为大学者，年龄五十到六十来岁，两鬓染霜。其中有雅可布·布尔克哈特，

还有密友“里什尔”,即里夏特·瓦格纳,当代首屈一指的严肃艺术家。他拼命压抑诗才和对音乐的爱好,像骨瘦如柴的宫廷顾问埋首阅览希腊文原稿,作索引,以修改尘封的法规大全为乐事。开始阶段的尼采,其目光完全回顾“历史”,回顾死亡的、过往的东西,他的生活乐趣被封闭在一种老年人的狂躁里,他的爽朗和高傲封闭在教授的尊严里,目光封闭在书堆和学术问题里。二十七岁时,他的《悲剧的诞生》一文打开了通向当代的第一个秘密坑道,作者那聪慧的脸上仍旧带着语言学家的严肃假面,但内心已首次闪耀着未来事物的火光,对当今的喜好以及对艺术的激情首次燃烧着。大约三十岁时——正常人在这个岁数举行庆典以祝事业成就,歌德在这个岁数当上了国家枢密顾问,康德和席勒在这个岁数当上了教授——尼采把自己的辉煌成功抛于身后,长舒一口气,离开大学的哲学讲坛,这是他首次对自己的结算,开始进入自己的世界,内心首次换档,结束教授生涯就是他作为艺术家生活的开始。为人实在的尼采开始突入当代,悲剧性的尼采、不合时宜的尼采开始注视未来,渴盼未来的新人。这期间,充满变化的爆炸气氛层出不穷,内心本性的完全翻转,从语言学到音乐的风向转换,从严肃到极度兴奋,从对客观的忍耐到研究舞蹈。到了三十六岁,尼采成了“自由鸟王子”、非道德者、怀疑者、诗人和音乐家,比他年轻时“更青年”。他抛开了过去的一切,抛开自己的科学和当代,成了彼岸之人和未来之人的伙伴。一个普通的艺术家,到了这个发展阶段,岁月就使其生活稳定,使其生活扎根更牢、更严肃而有目标,而尼采这时却激愤地摆脱了一切关联。他的青年化的速度非同寻常,简直无可比拟。四十岁时,尼采的语言、思想、本性拥有的红血球比他十七岁时还多,色彩更鲜艳,更大胆,更激情。这个孤独者这时的步态比二十四岁少年老成的教授还轻快、敏捷,像在跳舞。尼采的生活情感日趋紧张,而不是平静,他变得越来越迅敏、奔放,像飞翔一般,丰富、紧张、愤怒、玩世不恭。无论何处,他都无法为自己匆匆而行的感想

找到一个“立足点”。他刚刚对某处的生活较为适应，可“皮肤就蜷缩并破裂”，终于，“自己亲身体验”再也跟不上自己的生活，各种变化逐渐进入电影放映的速度，画面总是抖动不止。那些自认为最了解他的早年朋友这时几乎个个都固定在他们的科学、见解和体系中，他们每次与尼采相遇，总觉得尼采越来越陌生了。纷纷感到吃惊。在他那张越来越青年化的透着聪明的脸上，他们惊异地发现许多新特征。时光如驶，当他本人，这个永远变化的人听到本来的头衔，当他把那个“巴塞尔的弗里特利希·尼采教授”，那个哲学家同现在这个白发苍苍、智慧的人混淆起来的时候，他就觉得可怕，简直像幽灵出现。二十年前他就是这个人啊，只是回忆起来颇为吃力罢了！也许没有第二个像尼采这样的人把早年残留的器官和感情统统从自身抛掉。他在生命的最后数年之所以孤独尤甚，就是因为他把同当年的一切联系全都斩断了；但要进行新的联系又殊非易事，因为他最后数年的变化速度实在过于匆遽，总是从人们面前、从人间万象旁边匆忙走过。他走向自我越近，那马上逃离自我的欲望就越强烈，其本性的陌生化就越激烈，从否定到肯定的跳跃，即内心电路接触的换档就越唐突。他在不断的自我消耗中烧毁了自己，他的道路满是烈焰。

变化速度加快，变化也就更加痛苦，更需强迫自己。尼采的“首批征服”只意味着削掉青少年幼稚的信仰以及从学校接受的权威意见，这些很容易抛到身后，像抛掉蜕下来的干蛇皮；然而，他作为心理学家的思想越深刻，进入自己内心的层次也就越深，为此，他必须借助手术刀。越是深入皮下、神经、血液，由自己的血浆形成的信念越多，越是需要残酷地强迫自己，越是需要失血和坚定性。这是“充当自己的刽子手的工作”，深割自己的肉体。终于到了自我解剖直至感情最深层的时候，这是最有风险的手术。彻底斩断瓦格纳情结是对他的躯体最深层解剖，他痛得几乎致死，几乎自杀。在他那突如其来的残酷和强制里，这无异于一种形式的强奸杀人，因为

他那凶猛的真理欲在爱的拥抱里、在最私密的接近中强奸并窒息了他至亲至爱的瓦格纳。但愈是强制却愈是情愿：尼采无数次"征服"中的这一次"征服"使他失血甚多，疼痛难耐，可谓残酷至极，但他的荣誉心却兴致勃勃地在欣赏对自己意志力的考验。时间一长，尼采的自杀欲就变成了思想的激情："我了解的毁灭欲与我的毁灭力是一致的。"他从自我变化中滋生了一种自我反驳的兴趣，即成为自己的敌手的兴趣。他书中的一些论点自相矛盾，自打耳光，这个改变了信仰的激情者对每个"不"都自主地在其对面树立一个"是"，反之亦然。他无限地伸展自己的四肢百体，以便把本性的两端扩至永恒。感受这两个极端——真正的精神生活——之间的电压。他总是逃避自我，又总是找到自我，"这逃避自我的灵魂，又在最远处自己追上自己"，这就导致最终疯狂的激烈性，这就是他的灾祸所在了。因为当他把本性扩至极端，过度紧张的精神就爆炸：热烈似火的内核、恶魔的原始力冲开了缺口，强大无比的自然力以火山爆发般的冲击毁灭了尼采及其塑造的一系列人物，他们是被尼采那富于塑造力的思想从自己的血液和生命中逐进永恒的。

发现南方

> 我们要不惜一切代价，急切需要南方和那里明亮、温和、活泼、幸福而温柔的声音。

"我们是思想的飞艇"，尼采自豪地说道，以此赞美思想的自

由，这思想在不可进入的无限领域内找到了新道路，真的，尼采思想的变化和升华，向永恒的追逐，完全发生在上面，在无限的思想领域。像一个被固定的气球不断抛掉负荷，尼采由于摆脱重负也变得愈益自由了。随着每一次斩断绳索、抛弃依赖，他就越来越壮美地跃升了，以致能做更广阔的包罗万象的环顾，具有超越时代的个人视野了。在生命之船陷于灭顶之灾的大风暴之前，自然发生过无数次的方向变动，这变动几乎不可胜数，无法分辨。不过，尼采生活中有一个决定命运转向的特殊时刻，它特别引人注目，这是一个戏剧性的时刻，思想飞艇就在此时折断了最后一根绳索，挣脱羁绊，获得自由，抛掉重负进入无限领域。这一时刻就是尼采离开故乡、离开教授职位的那一天，他要做一次被人歧视的翱翔，以期永留自由之境，永不想返回德国。凡在这一时刻之前发生的一切对于具有世界历史意义的要人尼采来说都没有什么特别重要的地方。初始的一些变化仅是自身的准备罢了。如果没有这一次具有决定意义的闯进自由，尼采在思想界仍是一个受制约的人，一个类似埃尔文·罗德、迪尔泰等人的专家教授，是受我们尊重的这些人士当中的一位，但我们并不感到他对思想界具有决定意义。待到恶魔本性突围、思想激情释放、原本的自由情感复苏才使尼采成为预言家，才使他的命运变成神话，因为我在这里不想把他的命运看成一部历史，而是看成一部话剧，一个艺术品，一部思想悲剧，所以我认为，尼采的生活业绩是在他作为艺术家开始活动并作自由思考的时候才真正开始的。尼采在语言学界处于被人操纵的地位，这是他的一个难题，只有当他长出翅膀，成了“思想飞艇”，他才有了语言的塑造才能。

尼采首次决定坐阿尔戈神船远航——寻找自我的远航，——其目的地是欧陆的南方，这决定是一次引起他各种变动的变动。在歌德的生活中，他到意大利旅行也是一次重大的转变，他也是到意大利去寻找真实的自我，也是从束缚走向自由，从过一天算一天的

平淡生活进入阅历人生。当他越过阿尔卑斯山，接受意大利的第一缕阳光之时，一种挟雷霆万钧之力的变化袭击着他。特兰托市是意大利北方城市，在此歌德就写道："我好像是从格陵兰岛旅行归来似的。"他也是个"冬季患病者"，在德国的"凶恶天空下受苦"，现在踏进意大利国土，这个性喜光明的人立即感到心底感情猛烈外溢，轻松无牵挂，全身充满一种全新的个人自由的激情。然而，歌德毕竟四十岁时才经历南部的神奇，为时太晚，他那严格按计划谋划和缜密思索的天性，其外壳毕竟太硬了。由于他在魏玛宫廷所处的地位以及获得的荣誉，他的一部分本性和思想毕竟落后了，他的自我结晶体过于强硬，不可能被某种元素完全溶解和变化，而且，"被征服"又有违歌德的生活方式：他要永远主宰自己的命运，从各种事物中只索取被他允许的那点东西(反观尼采、荷尔德林和克莱斯特这些糜费者总是全心全意地献身于所获得的每个印象，他们又从每个印象欣欣然消融在滚滚波涛和熊熊烈火中)。歌德在意大利寻觅的东西并不多：他找寻更深层的关联(尼采找寻更高的自由)，即找寻伟大的过去(尼采找寻伟大的未来，摆脱一切历史)；探索地下的事物，古罗马时代的艺术和思想，探寻植物和岩石的神秘(尼采迷醉而健康地注视着头顶那宝石一般蔚蓝的天空，那明澈的、广阔无垠的地平线，那无孔不入地闯进他周身的阳光的魅力)。所以，歌德在意大利的经历主要在脑髓方面和美学方面，尼采则在生命活力方面；歌德从意大利带回去的主要是艺术风格，尼采则在此发现了一种生活方式；歌德仅仅变得丰饶，尼采则被移植、被革新。尽管歌德也感到有革新的必要。(他说："如果不能重获新生，还是不回的好，真的。")然而，他对"印象"的感受力只能像那些半僵化的人，是微不足道的。对于这种类似尼采的彻底变化而言，四十岁的歌德已经定型、固执，而且主要是他不情愿。他那明哲保身的强烈欲望(在晚年冷冻成僵硬的护卫铁甲)在僵化旁边只允许有限度的变化。这位规定饮食的智者吃多少，完全以他认为可促进本性为限度

（而所有具备酒神性格的人吃得过饱，直至出现危险）。歌德只想通过各种事物丰富自己，但从来不愿意因为它们而自身发生变化，而失去自我。关于意大利之旅，歌德的结束语是："我在此次旅行中学到了种种可歌可颂的事物，其中之一是：我无论如何不能再形只影单地过下去了，我不能在祖国以外的地方生活了。"这便是他经过周密思考后对南方的谢忱，十分得体的谢忱，实则为谦词婉谢。

这个烙铸得像一文硬币的公式，人们只须把它翻个个儿就能现出尼采的南方经历之特点。他的结论与歌德的迥然不同：他从这时起更要独自生存，更应在祖国以外的地方生活。歌德从意大利回到他的旅行出发地魏玛，似从一次令人振奋的学术性旅游归来，箱子里、脑海和心灵装着各种宝物带回家来。可尼采呢，他被取消国籍，形影相吊，这个"自由鸟王子"，失去故乡、居处、财产，永远脱离"祖国"和一切"爱国主义的钳制"。从此，他不是以别的视角进行观察，而只作为"欧罗巴良民"、"超国家的牧民"鸟瞰世事，他感到来这里是势在必然，这氛围使他可以安住在这个属于彼岸和未来的国度。对尼采这个思想家，故乡并不是他的出生地——出生属于过去，属于"历史"，——故乡是在他自我诞生之地："我在哪里做父亲，生养儿女，哪里便是我的故乡。"这是南方之旅对尼采无可估量的、不可失去的馈赠，全世界这时既成了他的外国又成了他的故乡，他在那里获得了鸟瞰的目光，犀利、俯视的猛禽目光，这目光投向四面八方，投向开放的视野（歌德说"用封闭的视野调整自己"，因此危害自己。当然，他的出发点是为保存自己）。尼采由于迁居，便永远脱离了自己过去的一切干系，彻底非德国化、非语言学化、非基督教化、非道德化。他不向被征服的东西后退一步，甚至不屑回看一眼，这，最能表明他那奔放、前进、过激的本性的特点了。这个面向未来之国航行的海员对于"驾驶速度最快的船只向超国家观念"前进感到欣慰不已，而再也不会引起他渴望那语言和形态单一的故乡了。所以，每一个促使他倒回德国化的企图无异于对他的

强迫(此时已屡见不鲜)。对这个极度自由的人来说,自由之中不可能再产生倒退。自从他看到艳阳朗照的意大利天空,他的心灵就对一切形式的"阴暗"异常悚惧,不管是德国的阴云,还是那儿的教室、教堂和军营,他都害怕。他的肺、他的呼吸神经已经不能再忍受北方、德国和蠢事了,已不能再在关闭的门窗内生活了。现在,保持真对他来说就是保持清晰——高瞻远瞩,能制订直达永恒的明确方案。自从他以迷醉的心态对南方之光,对那强劲、犀利的南方之光圣化以来,他对那个"本原的德国恶魔,那含糊难辨的天才或恶魔"采取永远的拒斥态度。他在南方、在"外国"生活以来,他以美食家一般的敏感味觉,尝出一切德国的东西对自己爽朗的情感都太油腻、难于吸纳,易致"消化不良"。那些东西永远是应付各种问题的"老大难",是对心灵一辈子的拖累。德国的东西对他不再、永远不再是自由的、轻松的。即使是一度为他酷爱的作品现在也使他大倒胃口,在那些"杰出歌手"身上他感到的是沉重、文饰、怪异和强作欢笑。觉察叔本华内心阴晴,康德那堂而皇之、斑驳杂陈的虚伪,歌德受职位及荣誉的羁绊,他们无一不是强行封闭视野。然而,这又决非是思想界的不快,决非仅仅由崭新德国的(当时真的已降至最低点的)思想状况引起的不快,也不仅仅是在政治上的"帝国"的铁面无情,对那些把德国人的理念祭献给"大炮理想"的人们的铁面无情,也不仅仅是在美学方面对柏林凯旋柱的畏惧,对普通使用丝绒包面带弹簧垫子之家具的德国的畏惧。尼采的新南方理论对一切问题,包括国家的问题和所有的生活处世问题都要求像日光一样明晰,"明晰,哪怕是对一切坏事物也要明晰",圣明才能至乐。要明朗愉快的科学,不要"好学民族"那种喃喃而语的悲伤的科学,不要德国人那种忍耐、客观、教授一般严肃、在课堂上嚅嚅而言的教育。他对北方、德国、故乡的彻底拒斥不是源于思想,也不是源于理智,而是源于神经、五脏六腑和情感,这是发自肺腑的呐喊,它终于呼吸到了自由的空气。这是释却重负之人的欢呼,他终于觅到了

“心灵的气候”——自由。所以他才有发自内心深处那不怀好意的欢呼：“我跳出来啦！”

随着思想概念上的非德国化，南方也帮助他彻底的非基督教化。这时他像一个蜥蜴享受着阳光，阳光把他照得通体透亮，直至最后一根神经纤维，这时他才回过来自问，究竟是什么使他长年累月闷闷不乐？究竟是什么自两千年来自知有罪地把全世界整得如此畏缩、恐惧、压抑和怯懦，把一切最爽朗、最自然、最有力的事物之价值，最宝贵的生活之价值剥夺罄尽？他认为这是基督教、彼岸信仰中那使人忧郁的原则，“犹太教经师和迷信”麻醉了世界的感知和爽朗，是对五十代人最危险的麻醉剂，过去有力量的东西在这麻醉剂中变得精神瘫痪，他在此时蓦然感到自己的生命是一种使命，必须开始一次十字军远征，即反对十字、面向未来的十字军远征，重新占领至圣的人类之地：此岸世界。“生活的超感觉”教会他激情地观察此岸世界的一切。观察一切直接的、真切的东西。这一发现才使他明白，“他那健康、鲜红的生活”被焚香和道德掩盖得多么悠久啊！在南方，在那所“精神和感觉的伟大康复学校”里，他学会了自然的、清清白白享受的、游戏一般开朗的生活能力，这生活里没有对严冬和对上帝的惧怕；他学会了一种信念，这信念会对自己说一个真诚的、无罪的“是”字。他的乐观主义也是来自上面，当然不是来自一个隐蔽的神，而是来自最开朗、最让人快乐的秘密，来自太阳与光亮。他说：“我如果在彼得堡，我就是个虚无主义者；我在这里就像植物一样相信太阳。”他的一切哲学全是直接来自被解救的本性。他对一个朋友嚷道：“您留在南方吧！只跟着信仰走吧！”光明对谁具有明显的疗效，它对谁就是神圣的。他以光明的名义开始打一场战争，这是他的一切进军中最可怕的一次进军，进攻的目标是地球上的一切干扰、破坏力量，它们要干扰破坏生活中的光明、欢笑、清晰、无拘无束、充满阳光的使人陶醉的力量。他说：“我同当今的关系现在就是一场动刀子格斗的战争。”

随着这种勇气又产生了一种语言学上的豪迈气概。尼采已经在用窗帘遮蔽的窗户后面病态地度过语言学家的生活，现在就是要把麻木的血液循环惊扰起来，于是，似晶体透明的思想在内心活跃地积存、高涨，充塞在每一根被阳光过滤的神经里。在语言风格方面，在这突然奔涌的活泼语言中，闪耀着钻石一般明亮的阳光。在谈论自己的首批南方著作时，尼采说，一切都用"暖风的语言"写就。著作里响彻一种强行自我解放的爆裂声响，宛如冰层破碎，春天如涓涓流泉浸润大地，温柔地，怀着娇宠、嬉戏的欢悦。语言最深处也洒满阳光，语言飞洒的最细微处亦不乏明晰，每一停顿处充满音乐——语言整体上鸣响着安宁静谧的声调，覆盖着清朗光亮的天空。与他过去的语言节奏相比变化多大啊！过去的语言虽然也有美的震荡、力的凸显，但总嫌僵硬似石，而现在这新的语言，铿锵上扬，柔韧豪放，欣喜洋溢，这语言很喜欢利用肢体和伸张肢体，犹如意大利人面部表情千变万化，而不像德国人说话时没有形体语言。这已经不是那种威风凛凛、声音洪亮、穿黑燕尾服的人道主义者的德文了，新尼采不愿再把那自由诞生、像在散步途中抓住飞到手里来的蝴蝶一般的思想交付给这样的语言表达了。他那充满新鲜空气的思想需要充满新鲜空气的语言，需要一种跳跃轻快、柔韧的语言，它具备体操运动员似的赤裸、干练之躯，松弛之骨，需要一种能奔能跳、能高升、能低伏、能紧张的语言，它可以跳各种舞蹈，从忧伤的轮舞到疯狂的塔兰特拉舞①。对这一切，这语言要能够胜任，能够表达，游刃有余，绝无负重者双肩疲累之态，亦无笨重之人蹒跚的步履。一切家畜般的忍耐、一切安适的威严全被这文风消融，它跳跃式地由诙谐向高雅的爽朗上旋，可是在某个瞬间又涌现激情，似古钟轰鸣一般。它得益于情绪骚动和得益于力量而显饱满，它佩戴着无数锃亮的箴言小珍珠而显得似香槟酒一样醇美，但也

① 塔兰特拉舞：意大利的一种民间舞蹈。——译注

会突然奔涌着节奏的狂涛。它似陈年芳醪闪耀着自由民族气质的金光，透明见底；爽朗的语言之河艳阳高照，波光潋滟。也许从来没有某个德国作家的语言如此迅速、突然、彻底的年轻化，肯定也没有别的语言被太阳晒得如此透红，如此香甜似酒，富于南方风情，似神舞之轻捷、奔放。只是在梵·高的绘画艺术中我们才又一次领略太阳闯进一个北方汉子心中的奇迹。梵·高生活在荷兰的那些年代，喜欢以褐色为基调的那厚重而昏暗的色彩配合，后来到了外乡转而喜爱白热化的、尖锐刺目的色泽，只有梵·高这种在色彩方面的过渡、只有他这种在本来已经一半迷惘的感觉中出现对光的极度着迷才可与尼采那南方气质中的透亮相比拟。只有在这两位热衷变化的人身上，此类自我陶醉，此类用赤诚的、似吸血蝠一般的力量对光的吸收才如此迅捷，闻所未闻。只有那些性格中具有恶魔成分的人才能经历这一热情接受新事物的奇迹，他们的色彩、声音和语言的每一根血管都是很开明的。

尼采要是不具备恶魔的气质，他就会自满自足，陶醉在某一方面。他到南方、到意大利寻求更高的东西，为光明寻求“超光明”，为清晰寻求“超清晰”。正如荷尔德林后来想到“亚细亚”、到东方、到蛮荒之地去寻求他的古希腊，尼采的激情最后也朝着热带、朝着“非洲”闪耀。他要用太阳火取代太阳光，用残酷、犀利的清晰取代只是清晰地绕行，用高兴得直至痉挛取代欢笑。他内心总是产生出这样的欲望：把对感官的细微刺激变成陶醉，把舞蹈变成飞翔，把热烈的生活情感强化成白炽状态。当这极度的欲望在他的血管中膨胀之时，语言就不足以表达他那桀骜不驯的思想了，他嫌语言太窄、太沉、太物质化。他内心开始迷离恍惚地跳起酒神狄俄尼索斯之舞，为这酒神之舞，他需要一种新要素，需要一种更高的放纵取代受束缚的语言，于是，他回头去抓他那个本原的得心应手之物——音乐。南方的音乐，这是他的最后渴望，在这种音乐里，清晰变成了韵律，思想似长了翅膀。这透亮的南方音乐，他找呀，找呀，

无论何时何地，遍寻不得——直到最后他自己创造出这音乐。

向音乐逃遁

欢笑，金色的欢笑啊，你来吧！

尼采本来一贯喜欢音乐，不过总是把喜欢藏于心内，总是被坚强意志、被替思想辩护的意志有意识地排挤到一边。他在孩提时代就被小伙伴们大胆的即兴演奏感动；在他青年时代的日记里，发现许多自己作曲的提示，然而，进大学后，他越是坚决从事语言学和哲学的研究，就越是压抑本性中音乐力量的强烈冲动。对于这个年轻的语言学家来说，音乐本是为他欢迎的闲雅，紧张之后的放松，正如戏剧、读书、骑马、击剑，音乐也是他的业余爱好，是他的一种闲适的思想体操。但是，由于他精心疏导或有意封锁，开始几年，没有一丝一毫的音乐渗入作品之中。当他在撰写《从音乐思想中诞生的悲剧》之时，音乐仅是客观事物，是一个思想题材罢了，在他的语言、诗歌和思维方式中均无音乐情感的震荡或转调，即使尼采青年时代的抒情诗，也难觅音乐履痕。更令人惊异的是还有一种猜测，按布楼斯的说法，尼采一些作曲尝试被内行判断为一种无定形的思想、典型的反音乐。长时间内，音乐只是他的个人爱好，青年学者只是以一种不负责任的雅兴、一种客串的欢愉从事罢了，那时，音乐始终飘荡在他"使命"的彼岸或旁侧。

音乐闯入尼采内心世界是在这样的情况下：他从事语言学的研究出现疲软，他学会要客观对待生活的这一信条出现疲软，他的

整个宇宙被火山爆发所震荡和撕裂。这时，音乐的沟渠崩裂，倏忽泛滥。音乐总是强烈突入他的内心，突入这个衰弱、激动、强行紧张、被某种激情彻底撕碎的人的内心。这，连托尔斯泰都看出来了，歌德也感觉到了。尼采对音乐虽然采取小心翼翼的、胆怯拒斥的态度（就像对一切恶魔：在每次变动中他都能识别蛊惑者），然而当他处于松弛的时刻（抑或像他本人所说的“不紧张”的时刻），当他处于激动、脆弱和心胸开放的时刻，他也会屈服于音乐的。他一旦成为某种感情（比如最后一次对乌丽克）的俘虏并且方寸大乱之时，音乐的潮水就淹没坚固的堤坝，促致他伤心落泪，此时，他感谢这诗化的、优美的音乐。谁没有听过音乐呢？音乐总需要人们敞开襟怀，为了让一种感情受孕，音乐需要人们在快乐的渴盼的感觉中变成女人。这样，音乐抓住尼采也是在这个时候：南方缓缓启开他的心扉，他处于对生活有一种渴盼和要求的状态。正当他的生活从被动消极通过突然的净化作用转向悲剧之时，音乐开始奏响，他以为自己是在陈述《从音乐思想中诞生的悲剧》，可实际上他经历的恰恰是反面：从悲剧思想中诞生的音乐。强烈的新感情已经不能用言词来表达，它需要更强的要素、更高的魅力：“你必须歌唱，啊，你呀，我的灵魂！”

正因为他本性中的恶魔源泉被语言学、渊博学识和冷漠堵塞得太久，所以现在它喷射得格外火爆，它以极大压力把液流压进他所有的神经纤维和文风的和音之中，他那迄今只知陈述的语言像渗进了新的生命活力，开始有了音乐的呼吸：他过去文章中那朗诵似的庄严平缓和沉重的叙说风格现在有了音乐的“波浪”、多重的波动，音乐家的小技巧在内中闪光，有格言的逐音锐奏，歌唱的抒情弱音，讽刺的弹指演奏，散文、箴言和诗歌的大胆滑奏并奏出和声，即使语言的标点、语言中未说出的思想以及强调的东西无一不具音乐性的朗诵效果。在德语中，人们从来没有领略过如此丰富的器乐演奏似的散文感觉。

他的散文在此之前从未达到过多声部，现在却随处可感，这对一个语言学家自然是极度快慰，正如一个音乐家研究杰出的管弦乐总谱一样。在极度尖锐的不和谐后面隐藏和包含了多少和谐啊！在极度陶醉之中又有多少明晰的定型思想啊！不仅是语言神经里震荡着音乐，而且人们感到作品本身就是交响乐，它们不再从思想事先规划的、冰冷思维的建筑学中诞生，而是直接来自音乐灵感。他在谈及自己的作品《查拉图斯特拉如是说》时说，他是“本着贝多芬第九交响乐第一乐章的思想”写就的，这是他扮演“戴着荆冠的基督”这个角色在语言上的首次预演，这些丰碑式的语句难道不是为未来的巨大教堂构想的风琴序曲吗？《夜歌》、《共渡乐①之歌》等诗歌难道不是人在无边孤寂中发出的本原的歌唱吗？陶醉的心绪何曾有过像他的欢呼高歌，酒神赞美诗中那样舞蹈般轻快的、英雄的希腊音乐？语言在此真的变成了永不停歇的波浪，上面有南方清朗之光的照射，下面有流淌的音乐的浸润。在这海洋一般的自然伟力中，尼采的思想盘旋着，直达毁灭的旋涡。

当音乐似暴风雨强烈地闯进尼采的内心，这个有魔幻知觉的人立即看出了他的危险所在：这音乐潮水会把它冲走，使他离开自我。歌德回避这类危险，尼采写道：“歌德对音乐的态度是小心翼翼的”；尼采本人则总是死死揪住音乐之角。对音乐的各种评价和变动只是他的自保方式罢了。于是他把毒汁变成药（就像他生病时）。对他来说，现在的音乐一定要不同于他研究语言学那些年代的音乐。那时他要求神经高度紧张、感情激动（瓦格纳！），要求一种对付心平气和、致力学问的生活的相反的均衡重量。而现在，他的思想毫无节制，感情也是兴奋地抛掷，所以需要使灵魂镇静这一类音乐。它不应再给他迷醉（现在一切精神上的东西对他都是陶醉），而是荷尔德林所说的“神圣清醒”：“音乐作为休息，不要作为兴奋

① Gondel是威尼斯的小游船，有人曾音译为“共渡乐”，颇传神。——译注

剂。”他要的是这种音乐：当他由于思想的狩猎而受致命之伤或疲惫踉跄时，他可在其中逃亡。他要的音乐应是避难所、是温泉、是使人凉爽和净化的透明潮水；是一种来自上面、来自晴朗天空的音乐，而不是来自压抑、郁闷和热烈的心灵的音乐；是一种让他忘怀自己的音乐，而不是把他再次逐进自我的音乐；是一种“说‘是’，做‘是’的”音乐，一种南方音乐，一种和谐得似水一般澄澈、简洁而纯真的“让自己打着呼哨”的音乐。不要混乱的音乐（混乱已在他内心白热化），而应是第七个创世日的音乐，这一天万物皆静，只有天体在快乐地颂扬上帝。他要的是休憩的音乐：“现在，我已在港湾：音乐的港湾，音乐的港湾啊！”

轻松，这是尼采最后的爱好，衡量一切事物的最高标准。凡是使他轻松、健康的，就是好的。在饮食、思想、空气、阳光、风景、音乐等方面均以此衡量。凡是使人精神飘飘然、使人忘却生活的沉闷与黑暗的，就是好的。他那姗姗来迟的对艺术的爱好便是“激发人直面人生”、“使人能生存下去”的依据。音乐，解救的、亮丽的轻音乐从此成了这个兴奋得要死的人所喜爱的提神饮料了。他说：“没有音乐的生活就是疲累，就是谬误。”这个高烧病人唇焦舌燥，但对水的渴求还没有他在最后危急时刻对那“银色饮料”的渴求那样急迫：“不知是否有人如此渴盼过音乐？”正因为这样他才恨瓦格纳，此人用麻醉剂和兴奋剂把音乐那晶体般的纯洁弄暗淡了。尼采为“音乐的命运而感痛苦，宛如一个伤口的破裂”。这个孤独者可以排斥一切神，却不想失去音乐，失去这使其灵魂振奋和年轻的花蜜和仙丹。“音乐，只有音乐——我们拥有这艺术，才不致在现实中毁灭。”他用溺水者那死死抓握的双手紧紧依附于音乐，依附于生活中唯一的、不屈服于沉重的力量，如此，音乐也就抓牢他，并把他高扬，使之进入音乐的快乐之境。

音乐，被他至诚恳求的音乐善良地俯身抱着他下坠的身躯。所有的人离开了他，朋友们早已对他疏离，思想总是远在路途，作冒

险的漫游，唯有音乐伴他进入最后的孤寂。凡是他接触的东西，音乐也随之接触；他在哪里谈话，音乐也在哪里奏响它那清纯的音调。它把这个被强行拖下去的人总是一再猛力拽上来。当他最终坠落时，音乐犹在他那熄灭的灵魂上醒着：奥维尔贝克进入这个精神错乱者的房间，发现他坐在钢琴旁，颤抖的手还在寻觅高度和谐。当音乐伴送疯人归家的时候，他沿途以感动人心的旋律高唱“共渡乐之歌”。音乐伴随他走进思想的黑暗，以它魔幻的存在统御着他的生与死。

无尽的孤寂

伟人被排斥、被压抑、被折磨至无穷的孤寂。

“啊，寂寞呀，你是我的故乡。”——从那寂静的冰川世界鸣响着这忧伤的歌儿。查拉图斯特拉为他写夜歌，写他的临终之歌，永远归家的歌。寂寞，难道寂寞不总是这个浪游之人的唯一之家、他的冰冷之灶、他的石头屋顶吗？他在无数的城市停留过，做无尽的思想之旅。他常常试图在异乡摆脱寂寞，然而又总是回到寂寞，满身伤痕、一脸疲惫、极度失望地回到他的“故乡寂寞”。

寂寞总是伴着这个变化的人一起浪游，不知不觉他自己本身也起了变化，他看着寂寞的脸，不禁有些害怕，因为寂寞与他长相伴，竟变得十分像他了！苛刻、残酷、凶暴，它学会了刺痛人，变得十分危险。当他还温柔地称它为寂寞，他喜爱的、习以为常的寂寞之时，它早已不是这个名字了：它叫“使之孤立”。这寂寞早已不是孤

独，而是“被遗弃”。尼采在最后的生命时刻，身边空空荡荡，可怕的寂静。没有哪位隐士、哪位沙漠里的遁世者、哪位石柱上的圣者生前这样像他被遗弃，因为那些狂热信仰的人还有他们的上帝，上帝的影子就住在他们的棚屋内，或从柱子上走下来；而尼采这个“谋杀上帝的人”既不拥有上帝，也不拥有人，他越是赢得自我，便越是失去世界；他漫游得越远，包围他的“沙漠”也就扩展得越宽。在一般情况下，最寂寞的书籍可以潜移默化地增强吸引人的力量，吸引越来越多的读者群；但尼采的著作总是被人拒绝，它把友善的朋友一个个从尼采身边赶走，总是把他从现实中剔除出来。他的每一本书都使他失去一位朋友，每部著作都使他失去一个关系。久而久之，他的事业上那层对他感兴趣的薄薄的植被也冻死了：他先失去一批语言学家，继而失去瓦格纳及思想界朋友，最后连青年时代的伴侣也丢了：在德国再也找不到为他印书的出版商了，他二十年间撰写的手稿没有捆扎，堆放在地下室里，共计三千二百公斤。为了让书籍出版，他不得不动用自己可怜的一点积蓄和别人的一点捐款。结果非但无人购买，就是赠阅，也找不到读者。《查拉图斯特拉如是说》第四部分他自费印行四十册，可是七千万德国人中只有七位读者各求购一册，尼采在他创作的高峰期同人们竟然如此陌生，不可理喻的陌生！谁都不给他一丁点儿信任和谢意。相反，为了不丢掉最后一位青年时代的朋友奥维尔贝克，他不得不道歉，说自己不该写书，请求别人原谅这些书。人们听到他那畏缩的声音，瞧见他那茫然不知所措的脸、高举的双手、一副担心再受打击的表情：“老朋友，你从头和从后读吧，不要被书扰乱了心，自我陌生起来。请为我拿出你所有的善意力量吧。要是这本书让你受不了，那么总还有一些细节可供你读一读的。”一八八七年，世纪最伟大的天才尼采把时代最伟大的著作递给了他的同代人奥维尔贝克。他知道，对友谊已没有什么好赞颂的了，只要不被什么东西破坏就行。“也不被《查拉图斯特拉如是说》破坏！”对亲近他的人们来说，尼采的

著作已经变成一种负担和尴尬,横亘在他的天才与时代的低能之间的鸿沟是无法填平的。他呼吸的空气越来越稀薄、寂静、空荡。

这寂静使尼采最后的孤独变成地狱:他在地狱那坚硬的墙壁上撞击着头颅!“正如我的查拉图斯特拉从内心发出如此的呼喊,但根本没有任何回答,什么回答也没有,只有千百倍的寂寞——这是最最可怕的东西,遇此情况,最强者也要毁灭的。”他如此叹息,又补充说:“我不是最强者,我的心从此受了致命伤。”他要求的不是掌声、赞同和名誉,恰恰相反,对于他那武士般的热情来说,没有什么能比别人对他的愤怒、歧视甚至嘲笑更符合心愿的了,“在紧张得像一把行将绷断的弓的情形下,任何一种情绪对人都是有益的,先决条件是这情绪要强烈。”他只需某种回答就行,不管是冷是热,还是不冷不热,只要能证明他的生活、他的思想存在就行。然而,连朋友也畏怯地避开他了,在信中也避而不作任何评论了,像避开尴尬之事。这,就是创伤,它越烂越深,腐败了他的自尊,点燃了他的自悟,焚烧了他的心灵,“这得不到回答的创伤”啊!就是它致使他的寂寞毒化、高烧。

这高烧在这个伤者身上不断加剧。要是人们把耳朵紧贴在他最后数年的文章和信件上,就听到在这过于稀薄的空气的非常压力下,血液开始了被刺激的病态跳动。登山者和飞艇驾驶员的这颗心发出激烈的锤击似的声响,克莱斯特最后的一批信件也充满着类似的激烈的锤击似的紧张,那是一部机器破碎之前危急的喘鸣和爆裂声啊!在尼采那忍耐的、高贵的行为举止中出现不复忍耐的、紧张的特征:“长期的沉默激怒我的自尊心。”他无论如何要求别人回答。他写信,发电报,频频催促别人,似乎为此而不惜耽搁别的事务。待到他的主要著作《权力意志》脱稿,他就根据自己的计划而不再等待别人的回答了,他急不可待地将此书的某些部分付印,宛如向时代扔进一把火。在这最后的著作里,“和声”消逝了,代之而起的是一种受压抑的痛苦悲叹,还有夹带讥讽的无比愤怒。这著

作是他用焦急之鞭从内心赶出来的。现在他的心态是无所谓，他已傲然而“激怒”地向时代挑衅，就是要招惹时代对他发出愤怒的吼叫。为了更加激怒这个时代，他在著作里讲述了他作为“戴着荆冠的基督”的生涯，“可谓玩世不恭，他的这种处世态度将要成为世界史实”。类似尼采纪念碑式的后期论战性著作的书籍尚未有过，他的这些著作是以一种要求回答的欲望和一种病态、颤抖和焦躁的热情写就的。他一方面渴盼回答，一方面又担心看不到结果，充满恶魔般地烦躁不安。人们感到，他每打一鞭就要停歇一秒钟并在可怕的紧张里探出身子，以期听出被击打者的呼号；但是没有任何回答传到他那“青天一碧”的寂寞中来。沉默好似一个铁圈紧紧套住他的咽喉，没有任何叫喊，没有任何一种人类熟悉的阴森可怖的呼喊打破这无边的沉默。于是，他感到，再也没有哪个神能把他从这寂寞中解救出来了。

在生命的最后时刻，尼采憔悴不堪，激愤难平，他就像独眼的波利费姆①怒吼着，向四周乱掷石块，也不看是否击中目标。因为无人替他分担苦难，也无人同气相求，同声相应，不得已只好揪住自己颤栗的心！他把一切神都谋杀了，于是只好把自己当做神：“难道我们自己不能变为神以无愧于我们的业绩？”他把一切祭坛砸烂了，于是自造祭坛，自己当“戴荆冠的基督”，借以自我庆贺，别人是不会道贺的；借以自我颂扬，别人是不会颂扬的。他把语言最重的石料砌得高高的，那锤击的轰鸣之声为本世纪绝无仅有。他欣然开始演唱那沉醉的、热情洋溢的死亡之歌，他的业绩和胜利的凯歌。初始，长啸有如风雨骤至，然后是低回、颤抖的笑声，它刺耳、恶毒、疯狂，是暴徒的欢笑，是把人的心灵都要锯裂的欢笑，这就是“戴着荆冠的基督”之歌。歌声越来越呈跳跃式，笑声越来越尖利地进入沉寂的冰川，他在自我的狂喜中手舞足蹈，接着便开始在毁灭的深

① 据荷马传说，波利费姆是额上独眼巨人族中的领袖。——译注

渊之上舞蹈。

深渊之上的舞蹈

> 你如果长时间地注视深渊,深渊也会注视你的内心。

一八八八年秋天的五个月,即尼采的创作后期,是他创作年鉴的丰产期。在这么短的时间内,一个天才人物作出如此丰富、紧张、连续、夸张而激进的思考恐怕尚无先例;一个凡人的头脑如此被千种观念淹没,被万种想象击穿,如此激荡着音乐之波的唯有尼采已被命运圈定的头颅。古往今来的思想史尚无这样宏丰、醉心于坠落的兴奋、创作的狂潮之先例。仅在艺术领域,有一个画家在同年、在同一天空下获得了类似尼采那被鞭挞而出的、被赶进疯狂的创作之宏富:他就是梵·高。他在法国南部的阿尔城花园,在疯人院里作画,其创作速度、兴奋地对光的着魔以及创作宏丰均可与尼采比肩。他刚刚完成一幅色泽白炽化的画,他那完美的画笔又在新的画布上运作了,根本勿需迟疑、谋划和思考。创作成了口授笔录,成了魔幻的视角,看得既清且快,是一种连续不断的幻觉。一小时前离开梵·高的朋友们在归途上对已画完一幅新作实在惊诧不已,可他现在眼睛闪着火光,用湿画笔又在连续画第三幅了。扼住他咽喉的恶魔不允许他喘息,不允许他有间歇时间,根本不管他这个疯狂的骑手正驱策自己那喘气而发烫的身躯走向毁灭。尼采也是这样写了一本又一本,夜以继日,也以梵·高那样不可复返的清朗和快

速创作。十天，十四天，三周，这就是他最后一部作品的写作周期。怀胎和分娩，构思和最后写作均一气呵成，没有发育期，没有间歇、探索、摸索、更改，一切白璧无瑕，概念明晰，不可更改，既热又冷。从来没有人能像他把如此持久的高压电输送到最后一个颤抖的字，从未见过有如此魔幻般快速的各种联想。想象马上变成话语，观念致使表达明晰。文章尽管如此宏丰，尼采却有举重若轻的本领，丝毫不感到他有什么费力之处。创作对他早已不是一种劳作，而是有一种高尚的强力任其所为，他被天才震荡，只需抬眼观望，以远瞩的、“远虑的”目光观望就行。他虽然忽视过去和将来的广阔时空（正如荷尔德林在生命最后飞升时只作神秘的观察），但他只要伸手，伸开热而快的手，就可以把那些时空抓住。一旦它们被抓住，其形象就血肉丰满，其音乐就颤悠，它们就有了生命的灵魂，思想和幻觉在这一段类似拿破仑之美景良辰的日子里没有片刻停歇，全被潮淹，强力、超自然力紧紧吸引着他。“查拉图斯特拉袭击我”，在他描写的这位超强者面前，他总是被袭击，毫无抵抗力，好像在他思想的某处理智的堤坝被潮水冲垮了，这潮水于是像飞瀑朝这个晕厥的无意志者倾泻下来。尼采在谈论他最后这本著作时兴奋地说：“也许从来没有哪部著作以这样的充沛之力写出。”但他不敢说这是自己的力量，那外人赠予他的又是炸毁他的力量，相反，他自藏迷醉，虔诚地感到自己是传达“彼岸命令的嘴”，是对恶魔力量着了魔的人。

这灵魂的奇迹以及这长达五个月之久、没有间歇的创作暴风雨的可怕，谁又能说得清呢？他自己已经怀着感激的狂喜，在直接的体验中描写了自己的这一段经历，我们姑且录下他本人写的关于灵感那平凡的一面：“到二十世纪末，是否还会有某人对强盛时代的诗人们称之为灵感的东西有个清楚的概念呢？我想从另一种情况对灵感作一描述，由于我身上残存的迷信甚少，所以我理解的灵感只是超强力量的复活、传声筒和介质罢了，这几乎是无法抗拒

的事实。某件事突然被我看到听到,其准确性无可言说;某件事使我极度震惊,不知所措,在这个意义上,'公布'这个概念就是简单地描述事实真相。我只是倾听,不去探寻,只是接受,而不问是谁干的。这样,势必会有一个思想像闪电一样发光,而且毫不迟疑——我从来就别无选择,由此产生令我泪如雨下的狂喜。此时,脚步不禁一会儿快,一会儿慢,真是得意忘形;一种微微悚惧的意识流遍全身,真是极度幸福。此时,最痛苦最忧伤之事也不足挂齿,而是作为彻悟之中一种被限制、被挑逗的东西,一种必不可少的色彩。对节奏有一种直觉,要求跨度大的节奏几乎成了衡量灵感暴力的标尺,这要求是对灵感压力和紧张度的一种平衡……这一切全是强制发生的,但却像发生在一种自由情感的风暴里,发生在无条件服从的、强权的、非凡的风暴里……想象和比喻不由自主地产生,真是奇妙之至;我根本没有想象和比喻的概念了,一切均为最便当、最贴切、最简单的表达,均为自动呈现。用查拉图斯特拉的话说,一切好像是不请自来,供作比喻(一切事物爱抚地来到你的话语里,对你阿谀奉承;因为它们想骑在你背上。对于每个事实,你都会找到一种比喻。一切存在的话语都会朝你跳出来,话匣子会向你打开,一切存在的都想变为话语,一切变化的都想向你学习说话)。这就是我对灵感的体验,我不怀疑,人们如果要找到一个人能对我说:这也是我的灵感,那必须倒回去数千年呢。"

我知道,尼采这迷醉的自我颂扬的幸福之语,会被当今的医生视为狂热,视为走向死亡之人的最终喜悦感、夸大狂的伤痕、精神病人典型的矜夸和虚荣。但是我要问,何时曾经出现过类似这样的创作沉醉状态,有如此钻石般明晰,如此地进入永恒?尼采这个最后作品的神奇是前所未有、最具特色的:高度的明晰伴随着梦游人似的极度沉醉,这作品在酒神的、几乎是兽性的力量中宛如蛇一般机敏。在一般情况下,夸大狂们——酒神狄俄尼索斯把他们的灵魂搞迷醉了——笨嘴拙舌,语言不清,像在梦中说话,指指点点,语义

含混。这些俯视深渊的人说着彼岸飘过来的语言，其音调悦耳、玄奥，异常神秘，我们的感官虽然可以悚然感觉到，但思想根本不明其意。尼采在沉醉里则似钻石般的明晰，他的语言在迷醉的烈火中仍旧坚硬，丝毫未被损耗，锋利无比。像他这样头不晕、眼不花，清醒地大大超越疯癫的边缘，也许从未有过这样的活人吧。尼采的表达（有别于荷尔德林，有别于神秘主义者和玄奥之人）不被那神秘染色弄模糊，相反，他在生命最后时刻比任何时候都明白、真实，也许可以说，是神秘把他照得透亮。诚然，这是危险的光束，它喷着火星，它有着在红霞烂漫中爬上冰山的午夜太阳那美妙而病态的明亮，这是心灵的北极光，这光在尼采那举世无双的伟大人格中使人战栗不安，它不暖人，而是惊吓人，它不炫目，却能杀人。尼采不是像荷尔德林被感情那阴沉的、似巨浪澎湃的韵律拉下去的，也不是被潮涌般的忧伤拉下去的，他是在自己的明亮中，在一种类似灼人阳光的极度炽热中，在极大的发光强度中，在白热化的、不可复耐的爽朗中烧死的。尼采被光杀害，他的死也是思想的碳化，思想因自身的烈焰而碳化。

尼采的心灵早就因这至强的明亮而燃烧而颤抖，他，这个似懂魔法的心明眼亮之人对来自上面的丰富光源以及他心灵那粗野的狂放也常感惊惧。"我的强烈感情使我震惊，也使我发笑。"然而，没有什么东西可以阻挡这兴奋的潮水，这犹如鹰隼自天而降的思想，它们叮叮当当、日日夜夜、每时每刻围绕着他嗡嗡作响，直到血液在颅内轰鸣方罢。夜间只得服安眠药，筑起脆弱的保护屋顶，以对付幻觉那噼啪而降的云雾破裂，可神经依旧像燃烧的金属丝。他的整个实体变成了电，变成了抖动的、燃烧的、似闪电的光。

当尼采在这灵感快速的漩涡中，在这轰响的、源源不绝的思想飞瀑中失掉了脚下那坚硬而平坦的根基，他这个被思想恶魔撕得粉碎的人便不再知道自己是谁，这个越界者不再知道自己的界线之时，这难道值得大惊小怪吗？他的手早已（自从他感到要听从更

高力量的严令，而不应听从“我”）惧怕在信后签上自己的名字“弗里特利希·尼采”，因为这个来自恼姆堡的新教牧师之子已模糊感到，他早已不是那个经历非凡的人了，而是某个无名无姓的人，一个超强之人，人类的又一个殉道者，他这时总是签上带有象征意义的代号：“怪兽”、“遭磔刑者”、“反基督者”、“狄俄尼索斯”。自从他感到与超强的力量合为一体，他最后的使命就再不是人的使命，而是力量的使命了，“我不是人，是炸药。”“我是一个世界历史事件，人类历史把这事件分为两个部分。”他以强劲的傲慢语调向可怕的沉默喊道。正像当年拿破仑在燃烧的莫斯科，面对俄国那漫无边际的严冬，周围全是凄凄惨惨的残兵败将，仍旧颁发文告（真可谓超卓，不过已达可笑的边缘），尼采也在思想那燃烧的克里姆林宫内撰写可怕至极的论战性著作。他命令：德国皇帝到罗马来，以便依军法枪毙他；他要求欧洲列强联合对德国开展军事行动，他要给德国穿上一件铁质的拘束衫①，他的愤怒从来都是抓住目标，崇高的傲慢引出超凡脱俗的思想，前所未有。他的话语像锤击一般落在世界大厦上，他要求，公历应重新修订，不应从基督诞生，而应从他出现反基督时算起，他把自己的画像凌驾于所有时代的所有人物之上，即使尼采的病态幻想也比那些思想被迷惑的人要伟大得多。不论在幻想方面还是在其他方面，统治着他的有无数最壮美的事，也有最致命的东西。

在这个秋季，如此丰饶的灵感之流倾泻在尼采身上，而别的作家从未感受到灵感如此多的眷顾。“从来没有这样写过诗，这样感受过、这样痛苦过，一个神，即酒神狄俄尼索斯从未如此痛苦。”尼采在开始幻想时这样写道，这是非常真实的，这间五层楼上的蜗室不仅寄宿着患病的、神经痉挛的弗里特利希·尼采，也寄宿着他那至勇的思想和话语，并被十九世纪末叶感受到了。他那创造性的思

① 拘束衫或称紧上衣，是给狂暴的疯子穿的衣服。——译注

想在被太阳炙烤的低矮的屋顶下逃逸，越过这个贫困、迷惘、隐姓埋名之士向外抛掷他的宏丰，这无尽的宏丰，单个人简直接受不了，在闪电似的击打、鞭笞似的光照以及撰文宣告的重负下，在这逼仄的房间里，受惊的、可怜的感觉被无穷无尽的思绪窒息着、踉跄着、摸索着。他像思想被迷惑的荷尔德林一样，感到头顶有一个上帝，一个火一样的上帝，这上帝的眼神使他受不了，吹气就是火……发抖的尼采总是不断起立想看清上帝的面孔，旋即，他的各种思想散成碎片落下……他感觉到这不可言状之事，写诗，受苦……这个人是——他自己不就是上帝吗……在他杀死一个上帝后，难道这又是一个统治世界的上帝……谁，他是谁？……这到底是个死了的上帝，还是活着的上帝……是他青年时代的上帝狄俄尼索斯……或者，这个人二者都是……他的思想越来越混乱，思想之流因光太强而咆哮……这还是光吗？这难道不是音乐？五层楼上的小室内开始鸣响，一切东西都在闪光、震荡，所有的天空都清朗……啊，这是怎样的一种音乐啊！他泪水涟涟，滴落在胡须上，温热、滚烫……啊，这是怎样的一种非凡的柔情、绿宝石一般宝贵的幸福啊！……这时，……是多么地明亮呀……在下面马路上，所有的人无不向他微笑……他们仰望，向他致意，荷克琳也站在那儿，正在篮子里挑选最好的苹果呢……大家全都向他鞠躬，向谋杀上帝的人鞠躬，大家一致欢呼，欢呼……为什么？……是的，他知道，他知道，反基督的人出现了，他们高唱“荷西安那，荷西安那”……一切都轰然作响，全世界轰鸣着欢呼声和音乐……然后，一切倏尔沉寂……什么东西掉下来了……是他自己……在房前跌倒了……有个人把他背上楼……他又回到屋里……他是否睡了很久，怎么现在这么黑暗……那儿是钢琴，音乐！音乐！……然后，屋里突然进来许多人……那不是奥维尔贝克吗？……可他在巴塞尔呀，他，他在……哪儿？……他记不起来了……为什么这些人这么陌生而关切地瞅着他呢……然后又来了一辆车子，车子……车子在轨道上嘎嘎作响，响

得多厉害啊，真是少有，他们好像要唱歌似的……是的，他们唱他的“共渡乐”之歌，他也跟着一道唱……在弥天的黑夜中唱……

再往后，他又在另一个地方的房子里住了很久，越来越黑暗，越来越黑暗了，再也没有太阳，再也没有光，无论内外。在他下面的某处，人们还在说话，有一位女士——是否就是妹妹？可她已经走了呀，远行到喇嘛国去了？——这女士在给他朗诵书里的段落……书？他不是也写过吗？有人柔声回话，但他再也不能会意了。这样的飓风在谁的心灵上刮过，谁就听不见人间的一切语言。恶魔紧紧盯住谁的眼睛看，谁就会变成盲人。

自由的启迪者

伟大的含义就是：指明方向。

“人们理解我要等到打完下一次欧洲战争之后”，这预言出现在他最后的文章中，真的，人们从世纪之交的世界紧张、动荡和危急状况才理解这位警世者的真正思想和历史的必然性。在这对气氛极为敏感的天才内心，强行摆脱欧洲那沉闷的道德压力：在最可怕的历史暴风雨之前爆发最壮丽的思想暴风雨。尼采“远虑的”目光已经看出危机，而其他人则在用空说清谈的舒适之火取暖；他也看出危机的原因所在：“极端民族主义使人们抓伤心脏，毒化血液，因此，欧洲各民族相互隔离，像隔离传染病一样。”没有高尚思想的“愚夫的民族主义”只是历史上自私的民族主义罢了，而其他一些力量正暴烈地拥向更高的、未来的联合。当他看到某些人拼命要使

“欧洲小国永久化”，拼命维护那种以商贸利益为基础的道德之时，他便愤怒宣告灾祸即将来临：“这种荒谬状况不能再继续下去了。”他的手指像火一样在墙上写道：“我们现在如履薄冰，我们都感觉到人们那毫无警觉的、危险的、暖风似的呼吸。”谁都没有像尼采那样感到欧洲社会大厦将倾的嘎嘎声；在这样一个乐观的自我满足的时代，谁都没有像尼采那样声嘶力竭地呼喊，呼喊人们逃进诚实、明晰，逃进超越欧洲的最高的、理智的自由；谁都没有像他那样强烈地感到，这个时代业已死亡，一种新的、强有力的东西开始在致命的危机中滋生。现在，我们才与他一样认识到了。

这一致命的危机，他早就预料并预先体验到，这就是他的伟大之处，他的英雄业绩。异常的张力，致使他的精神极度痛苦并且最终将他撕裂的异常张力把他和一种高尚的要素紧紧捆在一起，这就是血瘤破裂之前我们这个世界的激情。思想界的海燕总是先于伟大革命或灾难飞翔，而民众则模糊地相信，战前或危机前在更高的自然伟力中会有彗星出现并划出血的轨道，这种迷信在思想界终于变成现实。尼采就是更高的自然伟力中的一座灯塔，暴风雨前的闪电，风暴吹进山谷之前高山顶上的伟大呼啸。谁都没有像尼采那样对天气有如此准确的预感，像预感其他一切事情一样，他也预感到即将到来的文化激变的强大力量。然而，天才的永恒悲剧是：他那高远而清晰的视界不能对时代那沉闷、发霉的空气倾诉衷情：当天才的天幕上出现某一信号，预卜的翅膀呼呼扇动，时代对此却无所感知和理解。本世纪最明晰的天才尼采也还是不够明晰，故不能让时代理解他。正像那位看到波斯国灭亡的马拉松奔跑者，气喘吁吁、长途跋涉，朝雅典急奔，仅以一个极度兴奋的呼喊宣布胜利的消息（然后血液从过热的胸内喷出而亡），尼采对我们文化的可怕灾难也只能宣告而不能阻止，他只向时代呼喊，那声嘶力竭、兴奋、不朽的呼喊，然后，他的精神就崩溃了。

尼采为我们和大众作出的真正业绩，我觉得还是尼采的最佳

读者雅可布·布克哈特说得最为准确，他向尼采写信说，尼采的书“给世界增加了独立性”，这位腹笥渊博的智者并且着重说：是给世界增加了独立性，而不是增加世界的独立性，因为独立性仅存于个人，仅存于单数，是不可与民众相乘的，它也不会从教科书和教育中增加："没有英雄时代，只有英雄人物。"这独立性总是个人为自己在世间获取的。每个自由的天才都是亚历山大皇帝，这皇帝在风暴中占领所有的省份和国家，然而他没有遗产：一个自由王国总是在继任者、管理者、评论者和解释者手上衰落，然后奴隶们取得发言权。所以，尼采那超群的独立性不赠给人们什么理论（正像学究们所认为的），只赠给一种气氛，一种其本性具有恶魔成分的人的无限清晰、透亮、贯穿激情风暴的气氛，这样的人只能在暴风雨中、在毁灭中得到自我解救。我们一旦进入尼采的书，便立即呼吸到臭氧，一种不含任何沉闷、雾霭和郁热的自然空气扑面而来。在这英雄的领地，人们可以毫无阻隔地仰视太空，呼吸那无比明净、犀利似刀的空气，这空气只适宜于强健的心脏和自由的神灵，尼采的自由永远是他的最终意义所在，亦即他的生命的意义、毁灭的意义所在。正如自然界需要旋风，以便在动乱中强烈释放它的超强力以及反抗自身的存在，思想界有时需要一个恶魔人物，用他的超强力量去抗击平庸的思想和无聊的道德，需要既能摧毁又能自我摧毁的人。这类狂怒的英豪作为世界的教育者并不亚于那些寂然无语的造物主，后者只表示生活的宏富，而这些英豪则表明不可思议的广阔。我们总是在悲剧人物身上才觉察情感的深邃，人类只是在没有局限的人物身上才认识到人类的局限。


ISBN7－5407－2214－2/I・1370
定价：13.00元

ISBN 7-5407-2214-2

9 787540 722142 >